...me I. Janvier 1890. N° 1.

LA VOIX

PARLÉE ET CHANTÉE

ANATOMIE, PHYSIOLOGIE, PATHOLOGIE

HYGIÈNE ET ÉDUCATION

REVUE MENSUELLE

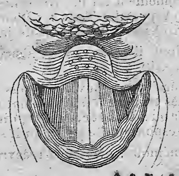
PUBLIÉE

Par le Docteur CHERVIN

Directeur de l'Institution des Bègues de Paris

Avec le concours

des Médecins, Professeurs, Critiques et Artistes les plus compétents



PARIS

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

Avenue Victor-Hugo, 82.

Prix de l'Abonnement : dix francs par an.

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE JANVIER 1890

AVIS

La Voix paraît tous les mois et formera, chaque année, un volume in-8 de près de 400 pages.

Le prix de l'abonnement est de 10 francs par an dans toute l'étendue de l'Union postale. Tous les abonnements sont pris pour l'année entière et partent du mois de janvier.

Tout ouvrage dont il sera envoyé deux exemplaires sera annoncé et analysé, s'il y a lieu.

La Voix est libéralement ouverte à tous ceux qui ont des idées à produire, des travaux à faire connaître, des théories ou des faits à présenter ou à discuter. Mais la direction de la Revue laisse à chacun la responsabilité de ce qu'il signe.

Les auteurs des mémoires originaux recevront 25 exemplaires d'un tirage à part.

Nos lecteurs trouveront sous la rubrique BOITE AUX LETTRES, la réponse à toutes les questions qu'ils voudront bien nous adresser.

1re ANNÉE. N° 1. JANVIER 1890.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE

A NOS LECTEURS

Avec le concours de quelques amis, nous fondons aujourd'hui une Revue spécialement consacrée à l'étude de la voix parlée et chantée.

Nous ne nous faisons pas la moindre illusion sur la difficulté de cette tâche. Mais, si nous atteignons le but que nous nous proposons, nous ne regretterons ni notre temps, ni notre peine, car notre initiative n'aura pas été inféconde.

Au premier abord, il semble que l'étude exclusive de *la voix* est un cadre bien restreint, et il paraît difficile d'arriver à alimenter en travaux intéressants une Revue uniquement consacrée à son examen. Il n'en est rien; et la précieuse collaboration que nombre de spécialistes ont bien voulu nous promettre nous fait espérer, au contraire, que nous n'aurons que l'embarras du choix entre des travaux également remarquables.

La Voix, en effet, est un champ cultivé à des points de vue bien divers par nombre de personnes. Le médecin étudie l'anatomie, la physiologie, l'hygiène et la pathologie des organes phonateurs et articulateurs.

Les artistes, les professeurs de chant, de diction ou de déclamation, se préoccupent surtout de la mise en valeur des qualités naturelles par une éducation aussi rationnelle que

possible, mais où l'empirisme tient quelquefois malheureusement plus de place qu'il ne convient.

Enfin le critique, qui, — impartial et sans parti pris, — assiste aux manifestations pratiques de l'Art, juge au point de vue esthétique des résultats obtenus,et constate trop souvent que le théoricien ignore la pratique,et que le praticien n'a pas de notions suffisamment précises de la théorie.

Mais qu'importe la théorie? nous objecte, chose surprenante, un parti nombreux parmi les artistes de la voix parlée et chantée et, chose plus surprenante encore, non parmi les moins célèbres. Est-il donc nécessaire de connaître les théories du mécanisme de l'appareil vocal pour posséder une diction irréprochable?

Les Rubini, les Nourrit, les Tamberlick, les Talma, les Samson, les Régnier, les Rachel, pour ne parler que des plus illustres parmi les morts, n'avaient très probablement que des notions très vagues de la physiologie de la voix. Cela ne les a pas empêchés, nous dit-on, de conduire leur voix parlée ou chantée avec tant de savoir et d'habileté que, si leur talent a quelquefois été atteint, il n'a jamais été dépassé.

Loin de nous la pensée de méconnaître l'importance capitale des dons naturels.

Mais il ne faudrait pas croire qu'ils suffisent à tout.

M. Legouvé, qui dans sa longue carrière a connu et fréquenté les plus célèbres interprètes tragiques et comiques de notre temps, dit à ce propos : « Je vis chez eux en pratique, en action, tout ce qu'exige d'études, tout ce que demande de temps, et d'efforts le gouvernement de la voix. Ils me montrèrent combien de calculs, de raisonnement, de science, président au choix de telle inflexion, à la recherche de tel accent. »

C'est le propre des hommes expérimentés de masquer leurs efforts et leurs luttes sous les dehors d'une simplicité telle qu'ils paraissent ne devoir leur talent qu'à l'inspiration du moment. De telle sorte qu'il suffirait d'être bien doué et de

s'abandonner à ses qualités natives pour réussir. Il n'en est rien !

Faut-il ajouter encore que plus d'un, parmi ceux qui sont doués des qualités les plus heureuses, n'en a tiré que de médiocres résultats, soit par manque de travail ou de direction, soit même par une éducation mal comprise.

Grâce à leur génie, quelques-uns arrivent, après les laborieux et patients efforts d'une longue carrière, à deviner l'existence de certaines lois parfaitement précises, et à en dégager des préceptes théoriques d'une application constante, qu'ils avaient d'instinct mis plus ou moins en pratique avant de les avoir formulées.

Au surplus, il n'y a malheureusement pas que des organisations d'élite.

Quel avantage peut-on trouver à ces perpétuels recommencements ?

La science relève l'art en le débarrassant de certaines pratiques aussi surannées qu'inutiles, et même nuisibles, mais consacrées et sanctifiées en quelque sorte par l'empirisme et la routine.

Nous savons par expérience. que la théorie, loin d'être inutile, facilite considérablement l'éclosion, le perfectionnement, le développement des facultés naturelles.

Et en serait-il autrement que cela ne serait pas une raison. La science n'est pas, que nous sachions, un bagage qui ait jamais embarrassé personne. Nous avons, au contraire, sur ce point les aveux de nombre de professeurs, d'élèves, qui ne se contentent pas d'être des interprètes excellents, mais qui ont la légitime ambition de connaître tous les détails théoriques et pratiques du mécanisme du merveilleux instrument auquel ils doivent leurs succès.

On ne devient maître dans un art ou dans un métier quelconque que lorsqu'on l'a étudié, creusé sous toutes ses faces et dans tous ses détails.

C'est à joindre toutes ces compétences diverses du théoricien et du praticien, toutes ces expériences professionnelles spéciales, que nous voulons employer nos efforts.

Nous voulons faire un faisceau de ces rameaux actuellement épars et sans liens, et nous croyons que tous ceux qui, à des titres divers, s'occupent de la parole ou du chant, trouveront, tant au point de vue scientifique qu'au point de vue pratique, un réel profit dans la lecture de notre Revue.

En effet, d'un côté, dans une série d'articles particulièrement destinés à ceux qui, pour des motifs divers, ont négligé jusqu'ici la partie scientifique de la production de la voix, nous exposerons les notions d'acoustique, d'anatomie et de physiologie nécessaires à la connaissance du rôle du larynx.

Nous donnerons également quelques conseils sur les précautions hygiéniques indispensables pour conserver à la voix toutes ses qualités. Mais là se bornera notre action médicale, et nous renverrons nos lecteurs aux excellentes Revues consacrées aux affections du larynx pour tout ce qui touche le point de vue pathologique de la question.

D'un autre côté, nous traiterons avec détails les divers sujets qui ont trait aux méthodes d'éducation de la voix. Nous fournirons sur les règles de la bonne diction tous les éclaircissements désirables, et nous ferons connaître le mécanisme des différents appareils du langage articulé.

Enfin, par une bibliographie aussi complète que possible, nous tiendrons nos lecteurs au courant de tous les ouvrages qui paraîtront sur les sujets qui nous occupent.

Tel est le programme que nous voulons suivre.

Nous comptons, pour nous aider à le réaliser, sur la bienveillance et sur le concours de tous ceux que leur profession ou leur goût attire vers l'étude de la fonction la plus merveilleuse et la plus noble de l'homme : la voix parlée et chantée.

Dr CHERVIN.

VOIX ET REGISTRES

Par M. le Docteur Moura

INTRODUCTION DE L'ART DU CHANT EN FRANCE

En 754, le pape Etienne II venait d'être délivré par Pépin le Bref des mains d'Astolphe, roi des Lombards, qui l'assiégeait depuis trois mois dans Rome. Il donna à son libérateur deux chantres pour instruire ceux de sa chapelle de l'abbaye de Saint-Médard, près de Soissons. Quatre ans après, il lui envoya une copie de l'antiphonaire romain (copie dans laquelle étaient notés tous les chants de l'office et des antiennes).

En 787, le roi Charles, plus tard Charlemagne, voulut emmener à Rome ses chantres; mal lui en prit. Les chantres du pape se moquèrent d'eux, et une rivalité de lutrin se déclara. J.-J. Rousseau a donné la traduction de cette querelle rapportée par un moine historien d'Angoulême. Je la relate dans le grand ouvrage sur *le chant* par Th. Lemaire et H. Lavoix fils, in-4°, 1881.

« Les Français prétendaient chanter mieux et plus agréablement que les Romains. Ceux-ci prétendaient être plus forts dans le chant ecclésiastique, qu'ils avaient appris, disaient-ils, du pape saint Grégoire ; ils accusaient les Français de le défigurer, de le corrompre. La dispute fut portée devant le roi Charles; fiers de cet appui royal, les Français insultaient aux chanteurs romains. Ces derniers, à leur tour, traitaient les chantres français de rustres, de sots et de lourdes bêtes (*eos stultos, rusticos et indoctos, velut bruta animalia*). »

Pour en finir, le roi seigneur Charles dit à ses chantres : « Déclarez-nous quelle est l'eau la plus pure et la meilleure : celle qu'on prend à la source vive d'une fontaine, ou celle des rigoles qui n'en découlent que de bien loin ? »

Tous répondirent que l'eau de source était la plus pure, et celle des rigoles d'autant plus altérée et sale qu'elle venait de plus loin.

« Remontez donc, dit le roi, à la fontaine de saint Grégoire, dont vous avez évidemment corrompu le chant. »

Puis le roi Charles demanda au pape Adrien I[er], qu'il avait délivré des mains de Didier, roi des Lombards, des chantres pour corriger le chant français. Adrien lui donna Théodore et Benoît, et le roi les envoya à Soissons et à Metz où fut établie la principale école de chant. De là, sortirent les premiers maîtres français.

LA VOIX

Le nom de voix a été appliqué à tant de choses différentes que l'on ne peut employer ce terme sans le faire suivre d'un complément ou d'un qualificatif, si l'on veut en bien déterminer la signification.

On nous dit : « La voix est un bruit, un son, un accent, un cri que l'oreille perçoit. »

Or quelle oreille humaine a jamais entendu les voix de la raison, du jugement, du sentiment, de la conscience, des passions, de la nature, du tombeau ; celles de l'opinion, du suffrage, et, *grammaticalement*, les voix active, passive, neutre, etc.?

Il est peu d'expressions dont on ait abusé autant que de celle-ci. On s'en sert même pour représenter une hallucination, une suggestion, c'est-à-dire une virtualité propre au sens intime, au moi. Rien n'est plus démonstratif de la pauvreté de notre langue, pourtant si claire, si logique, que le mot voix. N'allons pas plus en avant sur ce sujet ; cela regarde nos grammairiens et nos linguistes.

La voix dont nous aurons à nous occuper dans cette Revue, se présente sous deux aspects principaux : la *parole* et le *chant*, l'*accent* et le *son*.

DÉFINITION DE LA VOIX

On trouve dans l'Encyclopédie de Diderot plusieurs définitions de la voix. Tantôt c'est « un bruit que l'air enfermé dans la poitrine excite en sortant avec violence et frottant les membranes de la glotte; » ou bien : « une collection des sons que l'homme peut tirer, en chantant, de son organe. » — T. 36, p. 195. — Tantôt « un son qui se forme dans la gorge d'un animal par un mécanisme d'instruments propres à le produire (p. 190) » ; ou encore : « l'air venant heurter contre les bords de la glotte se brise et fait plusieurs vibrations qui forment le son de la voix (p. 394) ».

Passons à nos auteurs plus modernes et à nos contemporains.

L'Académie (1832) n'a pas eu beaucoup de mal à trouver celle-ci : «c'est le son qui sort de la bouche de l'homme. »

Le Dictionnaire des sciences médicales a été plus prolixe et moins simpliste. « La voix est un son, ou plutôt une série de sons dus aux vibrations que l'air éprouve, lorsque, chassé par les puissances expiratrices, il traverse la cavité laryngienne. »

Pour Littré et Robin, « tout son produit chez l'animal par l'appareil phonateur constitue la voix ; » pour d'autres, c'est la vibration sonore produite par l'air chassé du poumon à travers la glotte et s'écoulant par le canal pharyngo-buccal.

Pour nous résumer, nous adopterons la définition suivante, que nous avons eu l'occasion de donner dans un travail adressé à l'Académie de médecine et au Congrès international d'otologie et de laryngologie :

« La voix est l'ensemble des sons qui, engendrés dans le larynx, sont transformés par la volonté, au moyen de la bouche, de la langue et des lèvres, en paroles et en notes musicales. »

Cet ensemble comprend en général vingt et une notes, et, par exception, vingt-sept et même vingt-neuf; le clavier de la voix humaine peut ainsi embrasser quatre octaves ; mais chacun de nous peut émettre de onze à quinze notes, très rarement dix-huit ou vingt et une.

En quoi le son de la parole diffère-t-il de celui du chant ?

C'est une question intéressante sur laquelle il importe d'être fixé dès maintenant.

« Il est très difficile, dit Diderot, de déterminer en quoi le son qui forme la parole diffère du son qui forme le chant..... Il paraît que les inflexions diverses qu'on donne à la voix en parlant forment des intervalles qui ne sont point harmoniques, et qui, par conséquent, ne peuvent être exprimés en notes. »

Ces idées ont été reproduites maintes fois avec des variantes à défaut de clefs. Un savant musicien, d'Ortigue (*Dict. de Plain-Chant et de Musique*, 1853), leur donne la forme suivante : « La seule différence qui existe entre le chant produit par la voix de l'homme qui parle et le chant musical, c'est que dans le premier la voix parcourt des intervalles extrêmement rapprochés, *indéterminés*, qui ne peuvent être ramenés à aucune gamme, et, par cela même, inappréciables ; tandis que dans le second elle observe des intervalles *déterminés*, *appréciables*,

c'est-à-dire appartenant à une gamme connue et dont l'oreille peut assigner la place dans l'échelle des sons. »

Mais cette échelle est toute de convention, de l'avis de gens très compétents. « L'homme qui parle, dit-on, émet des sons de poitrine, et la femme des sons de fausset. »

Tout cela nous paraît *inexact*, pour ne pas dire plus.

Il est certain que tout individu, homme ou femme, a un ton de voix qui lui est propre et ne se confond pas avec celui d'un autre, aussi bien quand il parle que lorsqu'il chante. Or le chant est un langage musicalement rythmé (chaque peuple, même sauvage, a le sien); et c'est le larynx ou la glotte qui fournit le son de la parole comme de la voix. Quelque petits que soient les intervalles des divers sons de la voix parlée, ils n'en sont pas moins des notes de l'échelle musicale ; il y a l'échelle des sons parlés, comme il y a l'échelle des sons chantés : tons, demi-tons, tiers, quarts ou cinquièmes de tons. Cela est si vrai, que la parole plus ou moins accentuée, plus ou moins douce, basse, aiguë, etc., de même que le timbre de la voix chantée, est dit agréable ou désagréable, sympathique ou antipathique, etc.

Chacun de nous parle dans le ton qui lui est naturel et facile, et ce ton appartient à l'un des sons de la voix de poitrine. La femme, aussi bien que l'homme, parle dans les tons de cette voix, et non dans celui de fausset, car, comme lui, elle a sa voix de poitrine ; seulement le ton de cette voix est placé à une octave au-dessus, de l'avis de tout le monde, sans être pour cela le ton de fausset.

ORIGINE DU MOT REGISTRE

« Les différentes voix ne sont pas d'un timbre uniforme dans toute leur étendue, et la nature, l'intensité du son présentent des différences notables. On divise les voix en divers registres depuis la fin du XVIIe siècle, disent Lemaire et Lavoix (*Le Chant*, p. 46), car jusque-là on ne trouve pas trace de cette dénomination dans les ouvrages. »

Les chantres du moyen âge employaient cependant les voix de poitrine, de gorge et de tête ; seulement ils n'unissaient pas entre eux ces *divers registres*, au dire des mêmes auteurs.

Il est nécessaire, dit Jérôme de Moravie, que les voix dissemblables ne se mêlent pas dans le chant. La voix de poitrine doit

rester telle, ainsi que les voix de gorge et de tête. Pour lui la voix de poitrine était composée des *notes sub-aiguës,* les voix légères et hautes des notes de tête, et les voix de gorge des notes intermédiaires.

Saint Bernard, le réformateur de l'ordre de Cîteaux, en 1319, règle la manière de chanter dans ses statuts : « Il faut, dit-il, que les hommes chantent d'une manière virile et non avec des voies aiguës, comme des voix de femmes ou factices, et d'une manière lascive et légère comme des histrions. »

Dès cette époque on admettait la voix de fausset et le sifflement en fausset, comme en témoignent certains passages de Froissard, c'est-à-dire bien avant Bacilly, 1671, cité par Lemaire et Lavoix.

Il faut arriver à Tosi pour trouver une classification des registres dans les auteurs (*Art du chant, 1723*).

Dodart s'occupait déjà de cette question dans un mémoire présenté à l'Académie des sciences, en 1700, et Ferrein, qui inventa le nom de *cordes vocales*, combattait ces idées, en 1743, devant la même Académie.

Mancini, dans ses *Réflexions sur le chant figuré* (An III), s'étend plus longuement sur les registres de tête et de poitrine.

En 1832, Bennati substitua à ces divisions celles de *voix laryngienne* et de *voix sus-laryngienne ;* il appelle aussi l'une *premier registre*, et l'autre *second registre.* Un certain nombre de maîtres et de professeurs de chant, entre autres Garaud, Fétis, adoptèrent les idées de Bennati.

Mandl a tenté de les ressusciter et d'en faire un *registre inférieur* et un *registre supérieur.*

Que faut-il entendre sous ce nom de Registre ? Nous entrons ici dans un sujet des plus importants au point de vue du chant et de son enseignement.

« En musique et dans le chant, dit Littré, le registre est un changement dans l'étendue de la voix d'un chanteur. » — Les registres sont des changements qui vont *de bas en haut* de la voix. » Littré aurait pu ajouter *ou de haut en bas.*

« C'est, dit Bescherelle, un changement de timbre, de son dans la voix d'un chanteur, » et, complétant sa pensée, il continue ainsi : « Une voix de dessus a trois registres, celle du ténor en a deux, et les voix de basse et de contralto n'en ont qu'un.

« On a appelé registres de la voix, les sons graves, moyens et aigus qui forment trois jeux dans la voix humaine. Ou bien on ne distingue que deux registres, l'un comprenant les sons de poitrine, l'autre les sons de tête ou de fausset. » (Dict. de Dezobry et Bachelet, 1862).

Ce passage nous oblige à rappeler que le mot Registre est appliqué à chaque jeu de l'orgue; il y a ainsi autant de registres qu'il y a de jeux. Il y a encore *le plein jeu, le demi-jeu, le jeu de la voix humaine*, c'est-à-dire qui imite la voix humaine.

« On a donné le nom de *Registre* à l'étendue des sons que peut parcourir la voix de poitrine sans anticiper sur les sons de la voix de tête *et vice versâ*. Le nombre de notes que renferme un registre n'est nullement déterminé et varie suivant les individus. » (Debay, p. 80).

« Les physiologistes pas plus que les maîtres de chant ne s'accordent entre eux sur la signification du mot Registre. C'est que la genèse des voix de poitrine et de fausset a été mal comprise. » (Fournier, p. 432).

Le lecteur peut voir, d'après ce qui précède, combien les opinions sont partagées.

Je cherche en vain, par exemple, comment un simple changement (Littré), dans le son ou le timbre de la voix (Bescherelle), suffit pour constituer, *à lui seul*, un registre ? Il peut bien désigner la fin d'une série de sons de même caractère, ou le commencement d'une autre série ; il est une indication, le signe qu'une nouvelle série se produit, mais il ne saurait constituer cette série, c'est-à-dire un registre.

Avant d'aller plus loin, il est utile de consigner ici la différence qui existe entre la signification du mot *Voix* et celle du mot *Registre ;* l'un comprend toute l'échelle des sons de la voix naturelle de l'individu, de sa voix de poitrine et de sa voix de tête, et l'autre une partie seulement de ces voix.

C'est donc par abus de mots et de langage que l'on se sert de ces deux termes, que l'on prend l'un pour l'autre, tandis qu'ils désignent des choses dissemblables.

Nous donnerons le nom de *Registre* à toute série de sons ayant un caractère uniforme d'émission, de sonorité et de timbre, qui permet de les distinguer de tous les autres.

Le nombre de sons de chaque série est variable suivant le genre de voix du chanteur ou de la chanteuse ; il est tantôt de

2, 3 ou 4 sons, tantôt de 7, 8, 9 et même plus. En général, ce nombre varie peu et comprend les mêmes notes chez les sujets de même sexe et de même voix normale ou classée.

L'HOMME POSSÈDE DEUX VOIX NATURELLES

Chacun de nous, la femme comme l'homme, possède deux sortes de voix naturelles. C'est à tort qu'on leur a donné les noms de *voix de poitrine* et de *fausset*, voix *normale* et *artificielle*.

Ces deux genres de voix ont une sonorité et un timbre qui leur sont propres; leur diapason est tout à fait différent, et leurs tons ne sont pas placés à la suite les uns des autres dans l'échelle des notes musicales. Ainsi les tons élevés de l'une et les tons bas de l'autre appartiennent à deux gammes qui marchent parallèlement ; c'est-à-dire qu'ils se succèdent, montent et descendent côte à côte sans se confondre.

Nous appellerons l'une de ces voix naturelles, *première voix* ou *voix inférieure ;* c'est celle que les auteurs qualifient de *naturelle*, ordinaire, *normale*, de plain-chant ou *grégorienne*. L'autre voix naturelle sera notre *seconde voix* ou *voix supérieure*, attendu que son diapason est plus élevé que celui de la première ; c'est elle que les physiologistes et les professeurs de chant nomment *voix de tête*, *fausset*, *registre de tête*, etc.

La *première voix* comprend trois séries de sons, formant un total qui varie de onze à quinze notes ; les uns sont dits *bas*, les autres *moyens* ou *pleins*, et les plus élevés *aigus*. Tout le monde est d'accord sur ce point. En outre, chaque série se trouve séparée, isolée, pour ainsi dire, de la suivante, par un *hiatus*, un *trou*, un *précipice*, comme disent les maîtres de chant ; de sorte que la voix, en passant de l'une à l'autre série, soit qu'elle monte, soit qu'elle descende, éprouve un ressaut comme si elle rencontrait un trébuchet, un obstacle sur son passage ; ce fait est tel que son timbre et sa sonorité s'en trouvent changés.

La première voix naturelle se compose par conséquent de trois séries de tons et demi-tons, c'est-à-dire de trois *vrais registres*, suivant la définition que nous avons donnée de cette expression, et ces séries sont commandées par deux trébuchets, deux *hiati* ou *trous*.

Ceci posé, on s'explique difficilement comment il peut y avoir autant de désaccord à ce sujet dans les auteurs, et plus parti-

culièrement chez les maîtres de chant. Ainsi, pour les uns, l'hiatus existe entre les sons bas et les sons pleins seulement; pour les autres, il est situé entre les sons pleins et les sons aigus. De sorte que la voix qu'ils appellent *naturelle* et *normale*, la *voix de plain-chant* ne comprendrait que deux registres, qu'ils nomment registre et voix de poitrine, registre, et voix de tête. D'autre part, quelques-uns n'admettent point qu'il puisse y avoir de trébuchets dans cette voix; ils les attribuent à un défaut d'éducation musicale.

Quant à nous, nous démontrerons par l'anatomie et la physiologie que la première voix naturelle, chez l'homme comme chez la femme, est normalement composée de trois registres, et qu'à chacun d'eux correspondent un état anatomique et un état physiologique propres.

QUESTION DE PRONONCIATION

par M. Francisque Sarcey.

M. Sarcey raconte dans le journal *le Temps* qu'au moment où parut le volume des *Quatre vents de l'esprit de V. Hugo,* il fit lire à Mlle Sarah Bernhardt la délicieuse pièce de vers ci-dessous, qui fut l'objet entre l'artiste et le critique d'une discussion sur des questions d'esthétique dramatique et de prononciation. Le feuilleton de M. Sarcey n'est pas d'hier; mais il traite un de ces sujets qui ne vieillissent jamais.

Je transcris ici la pièce de vers en question, parce qu'il serait difficile de comprendre ce qui va suivre si on ne l'avait sous les yeux, et je laisse ensuite la parole à M. Sarcey.

CHANSON

Proscrit, regarde les roses;
Mai joyeux, de l'aube en pleurs
Les reçoit toutes écloses;
Proscrit, regarde les fleurs.

— Je pense
Aux roses que je semai.
Le mois de mai sans la France,
Ce n'est pas le mois de mai.

Proscrit, regarde les tombes;
Mai, qui rit aux cieux si beaux,
Sous les baisers des colombes
Fait palpiter les tombeaux.

— Je pense
Aux yeux chers que je fermai.
Le mois de mai sans la France,
Ce n'est pas le mois de mai.

Proscrit, regarde les branches,
Les branches où sont les nids;
Mai les remplit d'ailes blanches
Et de soupirs infinis.

— Je pense
Aux nids charmants où j'aimai.
Le mois de mai sans la France,
Ce n'est pas le mois de mai.

Mlle Sarah Bernhardt nous lut cette pièce, dit M. Sarcey, avec beaucoup de charme. On la remercia, on l'applaudit comme il était juste. Car elle avait dit ces deux dernières strophes avec une mélancolie pleine de grâce.

Je la félicitai à mon tour, mais sans chaleur.

— Oh! me dit-elle, je vous connais; ce n'est pas de bon cœur. Vous êtes autrement expansif que cela. Il y a quelque chose. Qu'y a-t-il? Vous n'êtes pas content.

— Cela est vrai, je suis content et je ne le suis pas. Il y a, dans la façon dont vous dites le morceau, un petit détail... Mon Dieu! c'est un détail de rien du tout, mais il me chiffonne.

— Qu'est-ce que c'est?

— Eh bien! Victor Hugo, dans cette pièce, fait rimer le *mois de mai* avec *je semai, je fermai, j'aimai;* et vous prononcez le mois de MAIS comme s'il y avait un accent grave, un E largement ouvert. Vous me rompez toute l'harmonie du morceau; vous lui enlevez sa sonorité triste; vous ne donnez plus à l'oreille, en la privant du retour de la rime, la sensation qu'a cherchée le poète.

— Comment! s'écria-t-elle stupéfaite et indignée, vous voulez que je prononce le mois de *mé!*

Et elle insistait sur le son fermé de la syllabe.

— Et d'abord ce n'est pas moi qui le veut, c'est Victor Hugo.

S'il avait entendu que l'on prononçât *mè* (accent grave), il eût trouvé d'autres rimes au mot que *je fermai, je semai, j'aimai.* Mais ce n'est pas là une fantaisie de Victor Hugo. Victor Hugo a suivi la tradition de tous les poètes français depuis le xvi[e] siècle. Jamais le mois de mai, et Dieu sait si l'on en a parlé en vers, n'a rimé qu'avec des sons fermés.

— Le mois de *mé!* répétait-elle, le mois de *mé!* non, jamais je ne dirai le mois de *mé!* Cela est affreux! le son est d'une vulgarité horrible.

— Et cependant vous dites un quai, en prononçant *qué.* Jamais vous n'avez dit le *què* Malaquais. Vous dites le *qué malaquè. Quai* rime avec *j'embarquai*, comme *mai* avec *je semai.*

— Quai, je ne dis pas; passe encore pour *quai*. Mais quant à *mai* (et elle ouvrait largement le son), jamais je ne m'y résoudrai.

— Et gai? repris-je, est-ce que vous me direz d'un homme qu'il est *guè* ou même d'une foule qu'elle est *guè*. Vous dites *gué*, comme *qué*, comme *mé.*

— Oui, *qué, gué*, cela va; mais jamais on n'a dit *mé.* Au Conservatoire, on dit *mè;* à la Comédie-Française, on dit *mè;* dans le monde des gens qui parlent bien, on dit *mè;* et jamais je ne dirai autrement que *mè.*

— Permettez-moi de penser, si cela est vrai, que l'on a tort au Conservatoire, tort à la Comédie-Française, tort dans le monde. Il faut dire *mé*, ne fût-ce que pour le différencier de la disjonctive *mais*. Tenez! dans la pièce que vous venez de nous lire, supposez un auditoire qui ne soit pas au courant; vous vous avancez à la rampe et vous lui dites :

CHANSON

Proscrit, regarde les roses ;
Mais joyeux, de l'aube en fleurs, etc.

Il comprendra naturellement : *Mais toi qui es si joyeux*, et il attendra une fin de phrase qui ne viendra pas. Et ce n'est qu'au refrain qu'il s'écriera : Ah! il s'agit du mois de mai!

Mlle Sarah Bernhardt relut la strophe et fermant le livre :

— Eh bien! je préfère ne jamais dire la pièce!

— A la bonne heure! reste à savoir qui y perdra le plus du

poète ou de vous, car vous vous privez pour un mince scrupule d'un morceau délicieux qui ferait beaucoup d'effet.

Cette petite histoire a son épilogue :

Je recevais l'autre jour, à Paris, la visite d'une des comédiennes de ce temps qui ont la diction la plus savante, la plus irréprochable. Je lui proposai la difficulté, et après lui avoir mis le livre en main :

— Et vous, comment diriez-vous à la Comédie-Française ?

Elle demeura un instant rêveuse :

— Ma foi ! me dit-elle, je tâcherais de trouver un son intermédiaire entre l'*è* ouvert et l'*é* fermé. Il est en effet impossible de prononcer ici le mois de *mè ;* mais je ne crois pas qu'un seul de mes camarades se résigne à dire le mois de *mé*.

Ce débat serait peu important s'il ne portait plus loin qu'un seul mot.

Peut-être avez-vous remarqué la tendance de la bonne compagnie parisienne à ouvrir les *e*, même ceux qui ont été le plus longtemps fermés.

En mon enfance, il était encore permis dans le bon usage de dire : siége, privilége, piége, liége, etc., et même (bien que le mot, étant plus souvent dans le commerce de la conversation, se soit ouvert plus vite) siécle, comme ils étaient écrits, avec un accent aigu. Il est vrai que déjà les maîtres et les grammairiens penchaient vers le son ouvert. J'ai en ma jeunesse entendu cette phrase mémorable tomber de la chaire d'un professeur : « Dans *siége*, *privilége*, etc., l'accent s'écrit aigu et se prononce ouvert. »

Au reste vous trouverez trace de cette théorie dans le dictionnaire de Littré, qui a précédé, comme on sait, la dernière édition du Dictionnaire de l'Académie. Il écrit privilége (avec un accent aigu) et ajoute entre parenthèses : prononcez privilège (avec un accent grave). L'Académie en sa dernière édition a corrigé cette anomalie singulière. Elle a donné raison à la prononciation, et elle a changé l'orthographe. Tous les mots de ce genre sont écrits par elle avec un accent grave. Tous, je m'avance peut-être trop, car je n'ai pu faire la vérification que pour quelques-uns ; mais ce serait un point facile à éclaircir. Mais l'Académie, en réformant ainsi l'orthographe, a conservé une autre contradiction ; car il se trouve à cette heure que : *privilège* forme privilégié ; siège, *assiégé*, et ainsi des autres.

Neige se prononce à cette heure *nège ;* nos grands-pères disaient *née. Que sais-je* se prononce de même très ouvert : il était fermé jadis. On dit encore aujourd'hui en fermant le son de l'É ; *l'aimé-je véritablement.* Mais patience : le temps n'est pas loin où il faudra dire : l'*aimè-je*, et alors il n'y aura plus de possibilité de distinguer à l'oreille le présent de l'imparfait : *aimè-je* de *aimais-je.*

Une des marques les plus certaines d'une mauvaise éducation à cette heure, c'est de ne pas prononcer avec un son très ouvert : *mes, tes, ses, les*, qui autrefois, même dans la bonne compagnie, étaient presque fermés. La tendance à ouvrir les *e* et les *ai* partout où on les rencontre est donc visible, et j'ajoute qu'elle est universelle.

C'est égal, je demande grâce pour ce pauvre mois de *mai*, qui n'aura plus de rime du tout si on ouvre la syllabe ; car il ne pourra plus rimer qu'avec des mots pourvus d'un *S*, comme *jamais, promets.* Il disparaîtra des vers. Mai chassé de la poésie ! cela se peut-il ?

ÉDUCATION DE LA VOIX CHANTÉE

Par M. et Mme Baussand, de Lyon.

I

RARETÉ DES BONS CHANTEURS A NOTRE ÉPOQUE.

Les bons chanteurs deviennent de plus en plus rares, et cette rareté tient à diverses causes : en premier lieu, chez les hommes, la voix ne se dessine qu'un certain nombre d'années après la mue, à vingt ans, vingt-deux ans, et même plus tard pour les voix graves. C'est alors seulement que les recruteurs de voix, rencontrant un sujet qui donne des espérances, s'en emparent et le placent vite dans un Conservatoire où il doit, dans deux ou trois années au plus, avoir parachevé son éducation musicale et dramatique, et aborder la scène. Mais pourquoi faut-il donc faire si vivement un apprentissage qui semble pourtant devoir être bien long et bien difficile, puisque les études des sopranistes italiens duraient autrefois de dix à douze années?... Parce que le sujet, n'étant pas riche, ne peut attendre ; il faut qu'il gagne au plus vite 20,000, 30.000 ou 50.000 par an ! Mais on ne songe pas qu'en livrant à un exercice immodéré le larynx humain, ins-

trument aussi admirable que fragile, on le brise le plus souvent d'une façon irrémédiable.

Et lors même que le larynx résisterait à ce travail surmené, est-il possible, dans un espace si restreint, d'enseigner à l'élève, outre l'art du chant, la bonne prononciation, la tenue, les manières que réclame le théâtre, l'instruction nécessaire pour comprendre, sentir et bien interpréter les rôles multiples du répertoire ? A ce propos, M. Bataille dit dans son Traité de l'enseignement du chant : « La désastreuse préoccupation d'arriver vite étouffe tout sentiment élevé, tout effort généreux, et substitue effrontément la brutalité du son aux délicatesses et aux habiletés de l'art. »

« Ce n'est point par l'effet du hasard, écrit M. Gustave Bertrand, qu'on voit la plupart de nos chanteurs perdre leur voix en quelques années, tandis que les chanteurs italiens de l'ancienne école conservaient indéfiniment la leur. Sans remonter bien haut, Rubini ne s'est-il pas retiré à cinquante ans dans toute sa force, après avoir constamment chanté pendant vingt-cinq ou trente ans ? Davide ne garda-t-il pas jusqu'à la fin sa belle voix ? Le vieux Nozzari, à soixante-cinq ans, ne donnait-il pas les plus belles notes de poitrine ?

« C'est que chez les anciens professeurs italiens on s'occupait beaucoup de l'hygiène et de la belle émission de la voix ; on ne permettait pas aux élèves de chanter des scènes d'opéra avant d'avoir assoupli l'organe au moyen de cette gymnastique qu'on appelle la vocalisation.

« Aujourd'hui la préoccupation est autre. Dès qu'un élève est remis à certains professeurs, ils commencent par lui apprendre l'air de *Lucie* ou le duo des *Huguenots* ; peu importe que cette voix mal préparée se fatigue à de telles études, qu'elle s'épuise à chercher des effets de sentiment lorsque l'émission est à peine assurée : elle est jeune, elle durera toujours bien trois ou quatre ans, et c'est tout ce qu'il faut pour attraper un ou deux prix. »

Chez les femmes, la voix se forme plus tôt que chez les hommes, ce qui permet de donner à leurs études vocales plus de suite et plus de durée.

Pour une autre cause de décadence des voix, je cède la parole à M. Ch. Delprat : « On doit bien se pénétrer, dit-il, dans son Art du chant, que par une bonne direction on peut développer dans une voix la qualité, le charme, le volume du son et

surtout la justesse, mais qu'on ne fait pas impunément d'un baryton un ténor, et qu'on ne donne pas à une voix de femme des notes que la constitution physique de son appareil vocal ne comporte pas. » — Et pourtant j'ai vu des professeurs jouissant d'une certaine renommée faire chanter les barytons à des ténors bien caractérisés et *vice versa ;* j'ai vu faire chanter les basses à des barytons, les fortes chanteuses à des Dugazons, etc. etc. Cette erreur funeste provient en grande partie de ce que beaucoup de professeurs classent les voix d'après leur étendue, au lieu de les classer d'après leur timbre.

Il y a des barytons qui montent aux notes des ténors, des ténors qui ne dépassent pas l'étendue des voix de baryton élevé; mais le timbre du ténor et le timbre du baryton ne peuvent pas être confondus par un professeur qui sait son métier, et qui apporte à son enseignement l'expérience et l'esprit d'observation nécessaire.

II

TOUT LE MONDE PEUT-IL CHANTER ?

Bérard, dans le premier traité de l'art du chant qui ait été écrit en français (Paris, 1755), dit ces mots : « Une longue et heureuse expérience m'a appris qu'il n'y a point de personne, si mal organisée qu'elle soit, qu'on ne puisse faire chanter, et même agréablement. »

Mme Andrée Lacombe, dans son livre intitulé : *La science du mécanisme vocal et l'art du chant* (Paris, 1876), après avoir déploré le peu de solidité et de durée des voix de nos jours, malgré le grand nombre de professeurs, malgré la multiplicité des méthodes, s'écrie : « Il n'y a plus de voix, tel est le cri général. Plus de voix ! — C'est comme si on disait : Il n'y a plus de forêts sur le globe, d'étoiles dans l'azur, de fleurs dans les champs. — La fauvette et le rossignol ont beau jeter leurs roulades aux sentiers joyeux, leur larynx demeure en bon état : pourquoi le nôtre se détériorerait-il? — L'oiseau qui gazouille du matin au soir conserve sa voix : pourquoi l'homme perdrait-il la sienne ? — Oh ! si nous manquons de contraltos, de ténors, de basses profondes, ce n'est pas la faute de la nature ! La nature fait largement les choses, et nous aurions tort de lui adresser des reproches. — Messieurs, toute créature humaine bien constituée et bien portante a de la voix ou peut en avoir. »

J'avouerai bien que, avec beaucoup de travail et de patience un bon professeur peut faire chanter admirablement un sujet doué de toutes les qualités nécessaires, qualités qui seront décrites au chapitre suivant; il pourra faire chanter passablement celui à qui il manquera une ou plusieurs desdites qualités; il pourra rectifier jusqu'à un certain point la voix fausse d'un sujet ; mais j'ai trouvé des élèves qui, en dépit d'une belle constitution et d'une bonne santé, étaient complètement incapables d'arriver à causer le moindre plaisir à un auditoire.

Chaque homme a ses goûts, ses aptitudes spéciales ; il n'y en a pas d'universel. Et parce que tout individu voit, entend, marche, parle, vous voulez qu'il puisse chanter, et bien chanter ! — Un ouvrier peut chanter pour faire passer le temps et se distraire d'un travail fastidieux; tout le monde, à quelques exceptions près, peut faire sa partie dans une société chorale plus ou moins forte, ou dans un temple catholique ou protestant. Mais beaucoup n'iront pas au delà. Ecoutons le célèbre docteur allemand Hagen, dans son livre sur l'oreille : « La jeunesse est l'époque la plus favorable au développement de l'oreille musicale. Quoique le germe de cette faculté existe chez tout homme régulièrement constitué, combien n'en rencontrons-nous pas cependant qui ne le possèdent pas, même parmi les personnes les plus passionnées pour la musique? Comment s'expliquer cela? Nous en trouvons la raison dans la négligence ou l'incompétence des personnes chargées de l'éducation des enfants, ou dans leur inaptitude à cultiver et à développer chez ceux-ci, dès l'âge le plus tendre, le sens musical, le sens harmonique. Quand l'oreille est sevrée de toute impression musicale, le sens inné de l'harmonie se vicie dans son développement ou même s'anéantit complètement. C'est en vain qu'on s'efforce plus tard de le réveiller; rien n'y fait, pas même les leçons des meilleurs maîtres. »

Citons, pour terminer, Manuel Garcia père, ce roi des chanteurs et des professeurs de chant, qui dit à la fin de ses préceptes : « Toute personne qui, voulant se consacrer à l'art du chant, suivra avec exactitude et attention l'ordre des études que nous venons d'indiquer, pourra espérer devenir un artiste habile, à la condition, toutefois, d'être doué d'une bonne voix, d'une intelligence suffisante et d'une très grande dose de patience. »

III

EXAMEN DE L'ÉLÈVE

Avant d'accepter un élève pour en faire un artiste, c'est-à-dire avant de faire d'un homme qui eût pu embrasser avec succès une autre carrière un être déclassé, voué à la misère et à ses tristes conséquences, s'il ne réussit pas, le professeur intelligent et consciencieux doit examiner attentivement si le sujet qui veut devenir un chanteur possède une voix caractérisée (plusieurs genres de voix n'ayant pas d'emploi au théâtre, faute d'une étendue suffisante ou d'autres qualités que nous expliquerons en leur lieu). Il doit s'assurer de la constitution de l'élève, qui doit être vigoureuse sans grossièreté, de la justesse et de la solidité de sa voix; car il faut être bien persuadé que les études vocales ne peuvent se faire qu'au détriment de l'organe, et que si l'on peut, à prix d'argent, remplacer une flûte, une clarinette, un violon, un piano, une voix brisée par l'excès du travail et par une mauvaise direction est perdue pour jamais.

Il y a des voix qui se perdent au travail, mais ce ne sont pas des voix naturelles; certains sujets se forment, — sans professeur, — une émission à eux, soit par le nez, soit par la gorge, soit en portant le son sous le palais ou dans les joues. Lorsque le professeur parvient à détruire cette mauvaise émission, il ne reste souvent plus rien, et c'est le professeur qu'on accuse de la perte de cette prétendue belle voix.

« La voix, dit M. Faure, ne suffit pas pour faire un chanteur. » Il faut encore que l'élève ne soit atteint d'aucun défaut physique, d'aucun tic qui puisse le rendre ridicule sur la scène, surtout s'il doit chanter le genre sérieux. Il faut qu'il soit intelligent, studieux, observateur ; qu'il soit bien organisé comme oreille et comme sentiment musical; qu'il n'ait aucun vice incurable de prononciation. Il faut surtout que l'amour de l'art domine chez lui l'attrait des gros appointements ; qu'il soit doué d'une volonté ferme et que sa foi dans l'art soit inébranlable.

IV

ÉDUCATION DE L'OREILLE

De même qu'on doit apprendre à bien voir au sujet destiné aux arts du dessin, il faut par tous les moyens possibles développer le sens de l'ouïe chez le jeune élève qui est appelé à pratiquer l'art musical.

L'oreille la mieux conformée, la mieux disposée, ne pouvant atteindre à une grande justesse qu'à l'aide d'exercices nombreux et continuellement répétés, l'éducation de cet organe doit être de la part du professeur, ainsi que des personnes qui entourent l'élève, l'objet d'une constante préoccupation.

L'accord parfait est la réunion des premiers sons fournis par la nature ; on fera d'abord entendre cet accord arpégé, à l'aide d'un piano, d'un violon ou d'une voix, de façon non seulement à en saturer l'oreille de l'élève, mais à en imprégner, pour ainsi dire, son être tout entier. Lorsque l'accord parfait sera entré assez profondément dans la tête de l'élève pour que celui-ci puisse le reproduire avec une certaine justesse, on devra lui faire entendre de même, au moyen d'une voix ou d'un instrument, la gamme ascendante et descendante, et la lui faire répéter, ensemble d'abord, seul ensuite.

Si l'élève peut répéter avec justesse un son quelconque, cela prouve que son oreille est sinon bonne, du moins apte à le devenir.

Pour obtenir le résultat désiré, on exercera le sujet d'abord sur la tonique, puis sur la combinaison de cette tonique avec la seconde supérieure, et ainsi de suite jusqu'à la tonique octave, sans lui laisser forcer sa voix, et en suivant toujours le diapason normal, attendu que le changement de diapason non seulement déplace dans l'esprit l'idée du ton absolu, mais encore trouble ou arrête le développement du sens de l'intonation, surtout au commencement des études.

Les personnes chargées de l'éducation du jeune élève lui feront entendre le plus possible de la musique, et surtout de la bonne musique, lui demandant le nom de la note qu'il perçoit, et lui apprenant à suivre une partie de chant soit à l'aigu soit au grave, dans un duo, un trio ou un quatuor. On l'habituera à

entendre et suivre telle ou telle voix dans un chœur à trois ou quatre parties, avec ou sans accompagnement, ou bien telle ou telle partie instrumentale dans un orchestre symphonique ou une musique militaire,en lui faisant nommer autant que possible les notes demandées.

La dictée musicale, sur laquelle nous possédons aujourd'hui d'excellents ouvrages, est un des moyens les plus sûrs pour former une bonne oreille, mais il faut que l'élève soit déjà avancé pour entreprendre cette étude.

Plus tard, outre les nombreux exercices indiqués au cours de cet ouvrage, et approuvés par les plus grands maîtres de toutes les époques, l'élève, devenu presque un artiste, continuera d'exercer son oreille en nommant les sons de toute espèce, même les plus difficiles à apprécier, qu'il aura l'occasion d'entendre, car si la justesse absolue semble être un mythe, il n'en faut pas moins développer le sens musical jusqu'aux dernières limites du possible.

Le professeur trouvera dans notre chapitre: « de la justesse et de la fausseté de l'oreille et de la voix » des indications très utiles et de précieux renseignements.

La justesse de l'oreille, au point de vue de l'intonation, ne suffit pas au musicien chanteur ou instrumentiste; il faut encore développer en lui la justesse, c'est-à-dire la régularité au point de vue de la mesure, du rythme, de la cadence musicale. A ce propos, nous avons connu le directeur d'un conservatoire de province, excellent musicien,bon harmoniste, pianiste distingué, qui, dans son exécution, commençait un morceau *andante* et le finissait *allegro moderato*, sans qu'aucune indication du compositeur justifiât une telle accélération de mouvement. Ce même artiste, placé momentanément à la tête d'un orchestre d'opéra, ne pouvait pas entraîner les exécutants placés sous ses ordres dans ses tendances à la précipitation, parce que ses musiciens, mieux organisés que lui sous le rapport de la mesure et du rythme, savaient par leur résistance modérer la fougue de leur chef.

Les hommes qui ont été longtemps soldats marchent tous d'un pas régulier qui se soutient même jusqu'à la fatigue; les musiciens qui jouent dans les orchestres pendant de nombreuses années y acquièrent l'habitude d'une mesure régulière, qu'ils conservent sans effort pendant la durée des plus longs morceaux

de musique; les ménétriers, qui sont pour la plupart de très mauvais musiciens quant à la justesse, au style, au goût, savent conserver un rythme irréprochable.

Cette régularité prouve une chose, c'est que l'habitude d'exécuter la musique avec précision au point de vue de la mesure et de savoir conserver son mouvement, ne peut être obtenue que par de longs exercices souvent répétés.

En combinant sagement l'emploi et la suppression du métronome dans l'exécution musicale, on pourra non seulement se rendre un compte exact des mouvements voulus par le compositeur, mais on parviendra à donner à la mesure cette régularité si précieuse sans laquelle toutes les qualités de l'exécutant sont notablement amoindries.

Enfin il faut bien se persuader de deux choses : 1° que l'on est presque toujours tenté de presser, mais très rarement de ralentir le mouvement dans l'exécution musicale; 2° que les mouvements lents demandent beaucoup plus de soin pour être observés avec précision que les mouvements rapides, par la raison bien simple que l'accentuation rythmique est d'autant plus difficile à apprécier et à sentir qu'elle revient plus tardivement.

V

LA JUSTESSE ET LA FAUSSETÉ DE L'OREILLE ET DE LA VOIX

Les causes de la justesse ou de la fausseté de l'oreille et de la voix me semblent appartenir au domaine des physiologistes bien plus encore qu'à celui des professeurs de chant. Je vais citer l'opinion des uns et des autres :

Nous lisons dans l'Hygiène des organes de la voix, par Debay. « La justesse de la voix est intimement liée à la justesse de l'oreille et à l'intelligence musicale ; ce qui fait qu'une personne douée d'une voix sonore et pure, mais d'une oreille fausse, chante toujours faux. La fausseté de l'ouïe peut dépendre d'une lésion du nerf auditif, qui transmet imparfaitement au cerveau la sensation des sons, ou d'une lésion de la substance cérébrale dans laquelle s'effectue cette sensation..... On voit des personnes qui ont les organes de la voix et de l'ouïe parfaitement bien conformés et intacts, et qui néanmoins ne peuvent chanter juste ; alors c'est l'aptitude musicale qui leur fait défaut. Enfin il existe des

individus qui, comprenant très bien la justesse et l'harmonie des sons, ne sont point maîtres de la justesse de leur voix ; c'est qu'alors l'organe vocal se refuse à suivre la direction que cherche à lui donner l'oreille. Cette circonstance dépend quelquefois d'un gonflement ou d'un ulcère de la muqueuse du larynx. — Lorsque la fausseté de la voix dépend de ce que l'oreille n'est point habituée à isoler nettement les notes de la gamme, on arrive à rectifier ce défaut en faisant exécuter longtemps des gammes, avec l'aide d'un piano ou de tout autre instrument. On continuera cet exercice jusqu'à ce que les sons de la voix et ceux de l'instrument soient tout à fait à l'unisson. Le succès peut se faire attendre, mais il n'est pas douteux ; il ne faut que de la patience. »

Ecoutons maintenant M. H. Beauni, qui écrit, dans son excellente brochure, *De la justesse et de la fausseté de la voix*, les lignes suivantes : « La hauteur du son est déterminée par la contraction musculaire (muscles du larynx, muscles expirateurs), et la justesse de la voix a pour condition indispensable la précision de cette contraction. Cette précision ne peut s'obtenir que par l'aide du sens musculaire, grâce auquel nous avons la sensation exacte du degré de tension que nous devons produire pour donner telle ou telle note. Cette sensation musculaire est d'une finesse dont il est presque impossible de se faire une idée. Le muscle thyro-aryténoïdien, contenu dans la corde vocale inférieure, a une longueur d'environ 15 millimètres ; à son maximum de contraction, il ne peut guère se raccourcir au delà de 10 millimètres ; les variations de longueur du muscle correspondant aux divers degrés de hauteur de la voix porteront donc sur 5 millimètres seulement... Ces faits rendent compte de la difficulté qu'il y a de régler des mouvements aussi petits, et d'apprécier des degrés de longueur séparés par des différences aussi faibles. Aussi certaines personnes ne peuvent y arriver ou n'y arrivent qu'au prix d'un exercice opiniâtre. De là, comme dans tout ce qui est exercice musculaire, le précepte de commencer jeune, mais sans oublier que le larynx des enfants est un instrument fragile par excellence, et auquel il faut toujours demander moins qu'il ne peut donner, de peur de lui demander trop. »

Stéphen de la Madeleine dit « La fausseté de la voix a bien des causes possibles chez les sujets qui n'ont pas encore travaillé

le chant. Les uns éprouvent une tendance à chanter trop bas, les autres montent involontairement ; quelques-uns enfin chantent tantôt trop haut, tantôt trop bas. — Les maîtres inexpérimentés ou les musiciens auxquels l'art du chant est étranger admettent en principe qu'on ne corrige pas de pareils défauts. Ils se trompent, et leur erreur a déjà privé l'art d'une foule de sujets qui auraient pu devenir ses plus dignes soutiens. — Chez quelques individus, très rares dans la nature humaine, l'oreille est radicalement fausse; chez d'autres elle est paresseuse et inhabile, ou dépourvue de l'habitude des sons, et par conséquent de la faculté de comparaison qui produit l'unisson quand il est demandé... La première catégorie échappe à toute espèce de curation. — Pour les autres cas, demandez à l'oreille vicieuse la rectification d'un son faux par rapport à un autre; amenez patiemment le mariage de la voix avec l'instrument qui lui sert de guide... Lorsque la faute provient de l'engourdissement de l'instinct vocal, qui n'est pas éclos, il faut en favoriser l'épanouissement par l'audition souvent répétée de l'accord parfait, qui est mystérieusement sympathique à toute espèce de nature; puis amener l'oreille rebelle à comparer un son exécuté par la voix de l'élève avec la même note rendue par le piano, ou, mieux encore, par la voix du maître... Pour peu que vous obteniez le plus léger progrès, il faut en déduire hardiment que la fausseté de l'oreille ne tient pas à sa constitution physique, et que ce vice est remédiable. Redoublez de patience et d'attention, faites passer à l'élève la conviction qui vous encourage ; et vous l'amènerez à chanter juste. »

J'ajouterai, d'après mes observations personnelles sur un grand nombre de sujets, qu'il est plus facile de corriger ceux qui chantent trop bas que ceux qui chantent trop haut.

VI

ÉTUDE DU SOLFÈGE

« Solfier, dit Garaudé, signifie chanter en nommant les notes, en observant strictement leurs différentes valeurs, en partageant les divers temps de la mesure avec une égalité parfaite.

« Le seul but des études de solfège étant d'en exprimer parfaitement les valeurs et les intonations, il devient aussi inutile que

nuisible de chanter avec un degré de force qui fatigue la poitrine, et détruit la voix sans retour. Mais, quoiqu'en solfiant le son de la voix doive être exempt de force, le maître doit veiller attentivement à ce qu'il soit émis naturellement avec une qualité pure, et sans qu'il soit jamais pris du nez ou de la gorge, ou écrasé d'une manière désagréable.

« En solfiant les notes des solfèges, on doit articuler très nettement chaque consonne et donner aux voyelles le véritable son qu'elles doivent avoir. En faisant acquérir cette bonne habitude aux élèves dès le commencement des leçons de solfège, ils y trouveront plus tard l'immense avantage d'avoir une bonne prononciation, s'ils deviennent chanteurs. »

L'étude du solfège est la base de toute éducation musicale. Les chanteurs et les instrumentistes peuvent rarement espérer d'aller bien loin sans cette étude faite longuement et sérieusement. On cite bien Garat, qui n'était pas un très bon lecteur et qui devint pourtant un chanteur incomparable, mais écoutez ce que dit Fétis, dans sa biographie des musiciens : « Un professeur comme Garat est une espèce de miracle, un effort de la nature ; aussi n'est-il point remplacé : il ne le sera peut-être jamais. Il est difficile de prévoir les résultats qu'il aurait obtenus, si la partie technique de son art eût été dès l'enfance la base de son éducation vocale ; malheureusement son savoir n'égalait pas son instinct... Garat, ne lisant pas avec facilité la musique à première vue, avait besoin de déchiffrer seul et lentement à son piano, ou d'entendre une fois le morceau dont il voulait prendre une idée; mais telle était sa facilité, qu'il en saisissait à l'instant le caractère et les proportions, et qu'il le chantait avec un fini qu'on aurait cru ne pouvoir être que le résultat de longues études. D'ailleurs, les qualités principales du musicien, la justesse d'oreille et le sentiment de la mesure, étaient chez lui dans une perfection qui tenait du prodige. » Qui donc oserait se vanter de posséder une organisation aussi merveilleuse ?

« L'étude du solfège, dit M. Masset, est indispensable aux chanteurs, parce que les notes écrites qu'ils auront prononcées, chantées et beaucoup répétées, leur apparaîtront avec l'intonation que la voix doit produire ; tandis que, par l'étude de la musique apprise à l'aide du piano ou de tout autre instrument, une note ne représente qu'une touche ou un doigté, l'instrument étant construit de manière à rendre mécaniquement le son voulu.

« L'étude ne devra pas se borner à la lecture du chant principal, il faudra aussi faire lire des parties intermédiaires, solfier des morceaux d'ensemble ; car, au théâtre, il y a des duos, des trios, des quatuors, des chœurs, etc.; il faut savoir quand on commence, quand on finit, s'habituer non seulement à entendre d'autres voix que la sienne, mais encore des accompagnements d'orchestre et saisir l'intonation au moment précis. »

Dans les noms des sept notes de la gamme, on trouve toutes les voyelles : a dans fa et la, é dans ré, i dans mi et si, o dans sol et do, u dans ut ; ce qui permet au professeur de préparer l'élève à bien prononcer et bien articuler.

Le solfège embrasse trois branches essentielles : l'intonation, la mesure et la respiration. Quant à l'intonation et à la mesure, ce qui précède suffit momentanément ; mais relativement à la respiration, je citerai cette phrase de Garaudé : « La respiration est une sorte de ponctuation musicale. Si on en faisait usage sans discernement, on ferait de nombreux contresons dans les phrases de tous les genres de musique vocale. — Il existe des phrases en musique comme dans les discours ; elles se divisent aussi en diverses périodes et en divers membres. »

Beaucoup de professeurs de chant semblent craindre de déroger en enseignant eux-mêmes le solfège aux élèves chanteurs, et laissent le soin de cet enseignement si important à des instrumentistes qui peuvent être d'excellents musiciens, mais qui, n'ayant jamais chanté, ne connaissent pas un traître mot de la bonne émission des sons, de l'art de bien respirer et du moyen de corriger les défauts de prononciation.

Une dernière et très importante recommandation aux professeurs, c'est d'éviter, surtout pour les très jeunes sujets, les solfèges écrits trop haut, comme l'ancien solfège de Rodolphe, les solfèges d'Italie, etc.

(A suivre.)

LE CENTRE RESPIRATOIRE

Expériences nouvelles de M. le Dr Gr'ssmann, de Vienne.

La question de la localisation des centres moteurs du larynx et des organes respiratoires préoccupe à juste titre les physiologistes.

C'est pour cela que l'Académie de médecine de Paris a proposé pour le prix Pourat (1200 francs) qui doit être décerné en 1890 la question suivante : *Déterminer par des expériences précises s'il existe un ou plusieurs centres respiratoires.*

A ce propos, nous faisons connaître à ceux qui travaillent cette question la communication faite à la Société Impériale et Royale des médecins de Vienne, dans la séance du 6 décembre dernier, par M. Grossmann sur les expériences qu'il a entreprises dans le laboratoire de M. Exner.

M. Grosmann a observé tout d'abord attentivement les mouvements d'abduction et d'adduction des cordes vocales pendant la respiration.

Il a remarqué chez les animaux que dans la respiration naturelle la glotte s'ouvrait pour se rétrécir avec l'expiration artificielle pendant la respiration, et qu'au contraire les cordes vocales se rapprochaient pendant l'insufflation d'air et s'éloignaient pendant l'expiration. Cette interversion des mouvements glottiques existe également chez l'homme et donne lieu à une dyspnée considérable.

Une section transversale du bulbe entre l'occiput et l'atlas, au niveau de la partie moyenne du calamus scriptorius, détermine un arrêt immédiat de tout mouvement respiratoire. Les cordes vocales restent dans la position cadavérique et ne peuvent être rendues mobiles par la respiration artificielle même la plus énergique. Semblable résultat est obtenu par des sections transversales faites plus haut au niveau de la plus grande largeur du ventricule.

Au contraire, en faisant la section au voisinage du bord postérieur des tubercules quadrijumeaux, tous les mouvements respiratoires restent intacts ; seule, la respiration nasale s'arrête. Par conséquent, on peut dire que les sections transversales de la moelle allongée qui intéressent en haut le quatrième

ventricule dans le milieu de sa longueur, en bas, le bord postérieur du pont de Varole, arrêtent la respiration nasale, en laissant intacte la respiration laryngienne et thoracique. Si l'on fait la section 1 à 2 millimètres plus haut, on obtient un arrêt de la respiration thoracique, laryngienne et nasale. Les sections transversales faites en bas, vers la pointe du calamus scriptorius, ont également pour conséquence un arrêt de tout mouvement respiratoire. Lorsqu'on sectionne la moelle épinière entre la seconde et la troisième vertèbre, la respiration du nez et du larynx persiste, tandis que celle du thorax et du diaphragme est arrêtée. Le même résultat a été obtenu lorsque la section a eu lieu plus bas, entre la quatrième et la cinquième vertèbre ; seule une section de la moelle pratiquée au niveau du bord supérieur de la cinquième vertèbre, ou entre la cinquième et la sixième, arrête tous les mouvements respiratoires : nez, larynx et thorax.

La région du quatrième ventricule, dont la section arrête la respiration nasale, en laissant intacte la respiration du larynx et du thorax, est donc très circonscrite : elle se trouve entre les noyaux du glossopharyngien, du pneumogastrique et du facial. Il s'ensuit que quand le noyau du facial est séparé de celui du pneumogastrique, les mouvements respiratoires du nez s'arrêtent. Il y a donc, entre le nerf facial et le pneumogastrique, des rapports analogues à ceux qui existent entre le noyau du pneumogastrique et celui du nerf phrénique. La séparation de ce noyau de celui du pneumogastrique arrête la respiration pulmonaire.

Une section de la moelle faite entre la seconde et la cinquième vertèbre arrête le mouvement respiratoire du thorax, mais elle modifie aussi les mouvements respiratoires du nez et du larynx. En effet, les mouvements respiratoires deviennent rares (6 ou 7 et même 2 ou 3 par minute). Les animaux éprouvent une très grande oppression. Mais il ne s'agit pas d'une véritable dyspnée, car il n'y a pas d'accélération des mouvements respiratoires.

Des expériences de M. Grossmann on peut donc tirer la conclusion suivante : Les noyaux du pneumogastrique, du facial et du phrénique reçoivent des excitations chimiques et réflexes, dont la somme détermine l'impulsion respiratoire rythmique. Cette impulsion intéresse les muscles innervés par ces trois nerfs simultanément. Si l'on sépare le noyau d'un de ces nerfs des deux autres, ceux-ci peuvent encore déterminer des mouve-

ments respiratoires rythmiques ; mais ces mouvements sont ralentis et, par suite, plus profonds. Chacun des trois noyaux séparé des autres ne peut pas suffire à produire le rythme respiratoire. Si l'on veut différencier les trois noyaux d'après leur indépendance fonctionnelle, il faut placer en première ligne le noyau du pneumogastrique, puis celui du phrénique, enfin celui du facial.

En mettant à nu la moelle allongée entre le trou occipital et l'atlas, on voit, en attirant en dehors les bords de l'incision de la dure-mère, les fibres d'origine des nerfs glosso-pharyngien, pneumogastrique et récurrent de Willis. On voit, en outre, une série de faisceaux de fibres nerveuses sortir de la moelle allongée et converger vers le trou jugulaire en trois groupes superposés. La section de ces faisceaux de fibres et leur excitation électrique ont montré qu'ils avaient une grande importance pour l'innervation du larynx. Les expériences de M. Grossmann sur ce sujet ont donné les résultats suivants :

1° Les nerfs laryngé supérieur et moyen ont leur origine dans le faisceau supérieur;

2° Le laryngé inférieur dans le faisceau moyen ;

3° Les muscles innervés par le nerf récurrent possèdent très probablement des fibres motrices indépendantes qui proviennent du faisceau moyen ;

4° Le faisceau inférieur fournit des nerfs moteurs au sterno-cléido-mastoïdien et au trapèze ;

5° Dans le faisceau supérieur se trouvent encore les fibres qui conduisent les réflexes pour la respiration intervertie et des fibres qui ont une action sur le rythme respiratoire.

MÉDECINE PRATIQUE

LOTION CONTRE LE CORYZA CHRONIQUE

(formule du Dr Morell-Mackensie)

Bicarbonate de soude . . .	⎫
Biborate de soude.	⎬ ââ 0 gr. 40
Chlorate de soude.	⎭
Sucre blanc.	1 gr.

Eau tiède, un demi-verre environ.

Cette solution étant chauffée à 37°, on en verse dans le creux de la main, et on l'aspire fortement, de manière qu'elle traverse toute la cavité nasale, jusqu'au pharynx, d'où elle est ensuite crachée ; ou bien on l'injecte dans le nez avec une petite seringue de verre ou de caoutchouc.

BIBLIOGRAPHIE

Physiologie, hygiène et pathologie des organes de la voix dans leurs rapports avec l'art du chant et de la parole, à l'usage des médecins et des artistes, par le Dr J. Nuvoli, chirurgien des hôpitaux de Rome, 1889, 1 vol. in-12, à Milan, chez Wallard, 3 fr. 50.

Le Dr Nuvoli dit avoir rencontré dans sa pratique un grand nombre d'artistes célèbres n'ayant aucune notion scientifique de l'organe qui fait leur réputation. Il a constaté également que beaucoup de chanteurs seraient arrivés à la gloire, si les qualités que la nature leur avait départies eussent été utilisées par les maîtres qui dirigèrent leurs premières études.

C'est pour tâcher de combler cette lacune que le Dr Nuvoli a publié son ouvrage ; il n'étudie pas le chant au point de vue musical, mais comme une manifestation physiologique, un produit du mécanisme des organes vocaux. Il commence par l'anatomie de ces organes, puis il montre que le larynx est un instrument sonore qui, au moyen de certains muscles et du courant d'air expiré, fait vibrer les cordes vocales. Il étudie sous toutes les formes les productions et les modifications du son.

Les fonctions du larynx et de la cavité bucco-pharyngienne sont indiquées très clairement, et les variétés des différents défauts du chant (voix gutturale, nasale, voilée, blanche, étranglée, etc.), provenant du mauvais fonctionnement de ces organes sont examinées avec grand soin. Les conseils qu'il donne pour coordonner et harmoniser l'action des nombreux muscles destinés aux mouvements des poumons sont une utile introduction à l'étude de la respiration.

D'ordinaire, l'expiration s'effectue instinctivement, rapidement, presque d'une seule fois ; dans le chant, au contraire, elle est non seulement prolongée, mais elle varie d'intensité afin de modifier le son suivant la phrase musicale. Pour arriver à être

maître de la respiration, il faut une attention et une force de volonté qu'on ne peut acquérir que par l'emploi d'exercices multiples, rationnels et réguliers ; les professeurs de chant liront avec intérêt cette lutte continuelle entre la volonté et l'instinct.

Tous les organes si délicats de la voix peuvent être altérés par un mauvais usage ; il est donc important que les chanteurs aient des conseils spéciaux relatifs à l'usage des organes vocaux et à la manière de les conserver en bon état : aussi un chapitre considérable est réservé à l'hygiène de la voix.

Les organes de la phonation peuvent être encore le siège de nombreuses affections ; mais le Dr Nuvoli s'est limité à examiner celles que les chanteurs ont le plus souvent et qui sont plus ou moins liées à l'exercice de leur profession. Ces affections réclament les soins d'un médecin habile et familiarisé avec la pathologie des organes vocaux des chanteurs.

Enfin, pour compléter son travail, le Dr Nuvoli s'est occupé de la voix parlée et des beautés qu'on en peut tirer ; il montre comment les diverses modalités ont une importance capitale dans l'expression du phénomène de la transmission de la pensée.

Les anciens étaient convaincus de la grande difficulté d'acquérir l'art de la parole ; aujourd'hui l'opinion croit en général que cet art ne doit être que la simple manifestation du vrai, et le naturalisme appelle artiste celui qui *déclame comme on parle ;* cependant l'exemple des plus grands artistes suffit pour démontrer l'erreur de cette assertion. L'art de la parole réclame des conditions nécessaires, savoir : 1° une vocation artistique ; 2° une construction privilégiée des organes vocaux, et 3° une étude spéciale qui cultive et perfectionne les dons de la nature.

Mais ne suivons pas M. Nuvoli dans l'exposé des nombreux chapitres de son livre. Le court exposé que nous venons d'en donner montre que c'est un travail très consciencieux et très remarquable. Nous avons eu plaisir et profit à en prendre connaissance, nous engageons nos lecteurs à faire comme nous : à le lire d'un bout à l'autre.

Tout ouvrage dont il sera adressé deux exemplaires sera annoncé et analysé, s'il y a lieu.

Le Directeur : Dr Chervin.

Tours, imp. Paul Bousrez. — Spécialité de publications périodiques.

MORT DU TÉNOR GAYARRE

On nous écrit de Madrid :

Gayarre est mort. C'est une consternation générale. Depuis huit jours, on savait que le célèbre ténor était dangereusement malade ; depuis deux jours on savait qu'il était perdu. Mais, quand le bruit de sa mort s'est répandu, il semblait que la nouvelle fût tout à fait imprévue, tant elle était reçue partout avec un profond sentiment de stupeur.

Gayarre était considéré à l'égal d'un demi-dieu. Il l'emportait, — et c'est tout dire, — sur le fameux torrero Frascuelo.

Les funérailles ont donné lieu à des scènes d'un enthousiasme un peu exagéré, mais qui témoignent de la popularité dont jouissait le grand ténor. On peut évaluer à plus de cent mille le nombre des personnes qui ont pris part à cette manifestation de deuil. Depuis M. Sagasta jusqu'au dernier mendiant, tous, tous les Madrilènes, les femmes, les enfants, les vieillards, ministres, députés, ambassadeurs, grands d'Espagne, artistes, banquiers, journalistes, ouvriers, marchands, fonctionnaires, tout Madrid, toute l'Espagne, roulant comme un torrent, de la place d'Orient jusqu'à la gare, s'est associée à cet hommage grandiose rendu à la mémoire de l'incomparable artiste.

Le char mortuaire disparaissait sous la masse des bouquets et des couronnes. Tiré par huit chevaux, il s'avançait difficilement à travers les flots pressés de la foule. Les cordons du poêle étaient tenus par des amis du défunt.

Le cortège s'est arrêté devant le Conservatoire. Les balcons de l'École de musique étaient tendus de draperies noires et des élèves des deux sexes jetaient des fleurs sur le corbillard.

Mais c'est devant le Théâtre-Royal que la scène est devenue tout à fait poignante.

L'orchestre du théâtre, cet orchestre qui tant de fois partagea les triomphes du mort, faisait entendre les funèbres accords de la marche de Chopin. Sous le portique, les dames de la troupe et du corps de ballet en longs vêtements de deuil. Tout à coup, les choristes de l'opéra entonnent le chœur des moines du quatrième acte de la *Favorite*, puis l'orchestre joue la belle romance « Ange si pur », dont l'exquise interprétation avait valu à Gayarre les ovations les plus retentissantes. Dans le public, la respiration était haletante, les cœurs serrés, les yeux mouillés de larmes.

Dans la rue de l'Arsenal, le cortège a eu toutes les peines du monde à s'ouvrir un passage. A la Porte del Sol, ne sachant com-

ment témoigner son admiration et ses regrets, la foule crie : « Vive Gayarre ! ».

Ensuite, par le Prado, le cortège s'avance au milieu d'une émotion toujours croissante. Et c'est ainsi jusqu'à la gare.

Julian Gayarre, qui laisse une fortune évaluée à une douzaine de millions de francs, était né dans une condition des plus humbles. Son père était cultivateur. Pendant longtemps il garda les brebis ; il fut ensuite commis de boutique à Pampelune, puis apprenti serrurier et forgeron.

Né dans la vallée du Roncal le 9 janvier 1844, il avait donc 46 ans.

On sait qu'il a été procédé à l'extirpation du larynx du célèbre chanteur par les docteurs Cortejo, Salazar et San Martin, qui doivent le soumettre à une étude approfondie que je vous ferai connaître en temps opportun.

Vous savez déjà que l'examen rapide qui a été fait a montré non seulement que le larynx de Gayarre avait des dimensions plus grandes que d'habitude, mais qu'il présentait en outre des conditions d'asymétrie assez particulières. Je n'insiste pas pour le moment, mais je vous rappellerai seulement que c'est au larynx qu'était le siège de la maladie qui a emporté l'artiste. Comment Gayarre a-t-il pris son mal? Cela remonte déjà loin, à cinq ou six ans. Un refroidissement, un simple refroidissement qu'il ne soigna pas, dont il riait, qu'il n'avait pas cru grave dans le principe, mais qui avait laissé dans sa gorge des lésions dont souvent il souffrait.

Il n'y a pas plus de trois semaines, le brillant artiste chantait encore *les Pêcheurs de perles*, de Bizet, au Théâtre-Royal de l'Opéra. Vous savez qu'il y a au premier acte une jolie romance pour ténor. Gayarre attaqua la romance avec sa vaillance accoutumée, mais, quand il fut arrivé aux notes élevées du morceau, on le vit tout à coup s'arrêter, passer la main à la gorge, s'adosser contre un décor, puis il s'écria par deux fois et avec un sentiment de désespoir : « Je ne puis pas, *no puedo !* ».

Le public, dont Gayarre était l'enfant gâté, lui répondit par une chaleureuse salve de bravos. Mais l'artiste quitta la scène et il n'y est jamais plus remonté.

Ceci se passait le 8 décembre dernier, et le 4 janvier, tout Madrid suivait le corbillard de celui que, dans son enthousiasme, il avait baptisé « le roi des ténors », et qui vraiment laissera une éblouissante trace dans l'histoire de l'opéra en Europe.

D.

Impr. Paul Bousrez, 5, rue de Lucé, Tours.

Tome I. Février 1890. N° 2.

LA VOIX

PARLÉE ET CHANTÉE

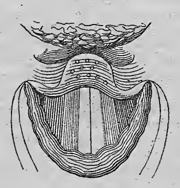
ANATOMIE, PHYSIOLOGIE, PATHOLOGIE
HYGIÈNE ET ÉDUCATION

REVUE MENSUELLE

PUBLIÉE

Par le Docteur CHERVIN
DIRECTEUR DE L'INSTITUTION DES BÈGUES DE PARIS

Avec le concours
DES MÉDECINS, PROFESSEURS, CRITIQUES ET ARTISTES LES PLUS COMPÉTENTS



PARIS
RÉDACTION ET ADMINISTRATION
Avenue Victor-Hugo, 82.

PRIX DE L'ABONNEMENT : DIX FRANCS PAR AN

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE FÉVRIER 1890

AVIS

La Voix paraît tous les mois et formera, chaque année, un volume in-8 de près de 400 pages.

Le prix de l'abonnement est de 10 francs par an dans toute l'étendue de l'Union postale. Tous les abonnements sont pris pour l'année entière et partent du mois de janvier.

Tout ouvrage dont il sera envoyé deux exemplaires sera annoncé et analysé, s'il y a lieu.

La Voix est libéralement ouverte à tous ceux qui ont des travaux, des théories ou des faits à faire connaître, et spécialement à ses abonnés, qu'elle considère comme ses collaborateurs naturels et privilégiés. Mais la direction de la Revue laisse à chacun la responsabilité de ce qu'il signe.

Les auteurs des mémoires originaux recevront 25 exemplaires d'un tirage à part.

Nos lecteurs trouveront sous la rubrique BOITE AUX LETTRES, la réponse à toutes les questions qu'ils voudront bien nous adresser.

Pour les annonces, s'adresser à M. VIEILLARD D'ORGEVILLE, 4, rue de la Gaieté, à Paris.

1re ANNÉE. Nº 2. FÉVRIER 1890.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE

L'AME DE LA VOIX

Par ALBERT LAMBERT, du théâtre de l'Odéon.

Tous ceux qui, par profession, doivent émouvoir l'âme des hommes : prédicateurs, tribuns, comédiens, récitants, ne sauraient trop observer, travailler, étudier la voix.

Les yeux sont le miroir de l'âme, dit-on ; la voix en est le révélateur.

Si profond physionomiste fussiez-vous, ne vous hâtez jamais de juger quelqu'un avant d'avoir entendu sa voix. Les lignes caractéristiques du visage, les signes les plus probants, les conformations les plus définitives qui marquent le mieux les passions, les instincts, peuvent tromper; la voix ne trompe jamais qui sait bien l'observer. Elle peut, par son expression subite, modifier, démentir ou aggraver les impressions que vous a données l'aspect physiognomonique de tel ou tel.

La voix est un clavier multiple sur lequel la pensée joue avec une incomparable virtuosité.

On a classé, numéroté les sons, les notes de la voix. Mais qui pourra jamais énumérer les nuances infinies de ses expressions.

On a parfois parlé des couleurs de la voix. Rien n'est plus juste que ce figuré. Oui, la voix est blanche, bleue, violette, rouge, noire, brune, grise, etc. Et, d'instinct, tout le monde comprend cette étrange définition.

Dans l'étude du rôle d'Agrippine que je faisais travailler à une de mes élèves, après avoir longtemps raisonné la psychologie, l'histoire, la philosophie, la haute portée drama-

tique du personnage sans obtenir d'être compris, j'employai alors ce procédé de la couleur de la voix pour les différentes transitions des sentiments et, tout de suite, j'arrivai à un résultat sinon satisfaisant, tout au moins à un sens juste et expressif. Ce n'est pas la place ici de démontrer cette méthode, elle n'intéresserait peut-être que médiocrement (1) et, en tout cas, elle excèderait l'étendue du sujet que je veux traiter ; mais quelques exemples sont nécessaires :

Au lever du rideau de *Britannicus*, Agrippine attend anxieusement l'entrée de Néron qui se dérobe depuis plusieurs jours. La suivante Albine presse l'impératrice, la mère de César, de rentrer chez elle :

Madame, retournez dans votre appartement.

AGRIPPINE

Albine, il ne faut pas s'éloigner un moment
Je veux l'attendre ici !

L'artiste douée de l'organe qu'il faut pour dire ces vers ou qui a savamment travaillé sa voix pour obtenir l'expression qu'il faut leur donner, peut d'un seul coup dessiner, le personnage terrible d'Agrippine.

Cette expression, on le sent, doit être impérative, hautaine et grave, chargée d'un entêtement colère, avec un accent de force qui révèle le caractère indomptable et viril de l'héroïne; c'est cette voix que j'appelle le brun-rouge : un brun comme chargé de sang.

Albine, il ne faut pas s'éloigner un moment
La voix un peu plus brune
Je veux l'attendre ici.
La voix pâlit et moins sombre
Les chagrins qu'il me cause
M'occuperont assez tout le temps qu'il repose.
Et la suite, rouge vif
Tout ce que j'ai prédit n'est que trop assuré
Contre Britannicus Néron, s'est déclaré ;

(1) Ce sujet est, au contraire, fort intéressant et nous espérons que M. Lambert voudra bien nous faire profiter de sa haute compétence (*La Rédaction.*)

L'impatient Néron cesse de se contraindre
Las de se faire aimer, il veut se faire craindre.
Britannicus le gêne, Albine,
Le rouge se rembrunit
Et chaque jour
Je sens que je deviens importune à mon tour.

Plus loin, au 2e acte, Junie emploiera la voix bleue, une douce voix claire et touchante, très pure.

Et quel autre, Seigneur, voulez-vous que j'implore ?
A qui demanderai-je un crime que j'ignore ?
Vous qui le punissez, vous ne l'ignorez pas
De grâce, apprenez-moi, Seigneur, mes attentats ?

Et cette douce voix bleue va se troubler également sous la proposition offensante de Néron; le sang va la colorer et nous aurons la voix violette à ces vers :

J'ose dire pourtant que je n'ai mérité
Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité,
etc., etc.

Arrêtons-là. Ce procédé imaginatif d'ailleurs n'est pas nouveau. Il est plutôt ingénieux que probant et définitif et ne servirait point de base solide à un enseignement, mais il sert à démontrer qu'en effet la voix a autant de nuances que le prisme solaire.

Il m'est souvent arrivé de contempler une physionomie très noble ; un beau vieillard, par exemple, une tête de patriarche : grands yeux bleus, front haut et régulièrement bossué, cheveux blancs et brillants, lignes calmes et belles, barbe longue, austère de dessin, tombant sur les lèvres en long accent circonflexe. On se trouvait devant un Moïse, un Abraham, un Nestor, un sage, doux, calme et majestueux. Il parle !... à bas la statue ! ohé le patriarche !

Une voix grasseyante, graillonnante, triviale, un ténorino alcoolique... Les syllabes sortent gouailleuses et révélatrices d'une vie corrodée par les vilaines passions.

Et, bien que sa conversation ne touchât à rien qui pût faire

juger de la valeur intellectuelle du personnage, n'étant que des lieux communs usuels : salutations, compliments d'affectueuse banalité : *Comment va chez vous ? Et votre fils ? Et gendre, etc.* La voix, le son de la voix révélait un imbécile, un banal, un nul. Oh ! le beau vieillard !

Et que de femmes il ne faudrait pas entendre parler, bon Dieu !

Au sortir d'une grande soirée dans le monde le plus select, un artiste, dont je tairai le nom, remarque une dame d'une incomparable beauté. L'expression de son visage était un mélange de douceur et de noblesse rehaussé par un teint qui n'empruntait rien à l'artifice. Les yeux les plus beaux du monde, un sourire virginal. Une apparition troublante qui laisse une impression profonde dans les cœurs et dont on garde longtemps la vision dans ses rêves.

Le sourire s'éteignit, les lèvres s'ouvrirent, la voix sortit : quelle voix !

« *Mais couvrez-moi donc, vous voyez bien que je suis en moiteur !* » Une espèce de voix de camelot en colère. Après avoir entendu tomber ces mots de l'admirable bouche où fleurissait un si divin sourire, l'artiste ne put jamais relever l'idole. En vain les épaules, la taille, la démarche ondulaient-elles avec une allure de reine ou de déesse en descendant le somptueux escalier ; il s'attendait toujours à entendre crier : *La boutique à treize !*

Que de réflexions à faire sur la voix des femmes, car, en cela, comme en tout, elles sont plus habiles que nous et savent dans le monde et pour toutes les circonstances et les milieux, modifier, assouplir, varier leur voix. Mais il faut saisir la voix lorsque la passion la fait jaillir et non attendre que la pensée la prépare. Un cri d'impatience, de colère, d'amour, que de révélations ! Avez-vous remarqué la voix d'une femme douce et bonne dans un moment de rage ? Rien n'est plus charmant. On sent si bien que c'est malgré elle. Il

y a un accent musical si caressant encore malgré la vivacité et l'âpreté de la parole.

Et les reproches d'une femme aimante ! La gronderie sévère de la maman au bébé désobéissant. Que de tendresse dans cette feinte sévérité ! Et comme le coquin d'enfant la discerne bien et vite.

Hélas, si on pouvait être assez profond observateur pour reconnaître la voix qui ment, surtout la voix de femme ! La jalousie ardente a parfois de ces puissantes divinations. Et cela sert... à être un peu plus malheureux.

L'âme inspire la voix, l'échauffe, l'anoblit.

Lamartine a dit : Toute l'âme peut passer dans la voix.

J'ai entendu des orateurs mal doués, avec un organe rouillé dénués d'art de dire, ânonnant, bégayant, puis soudain échauffés par leur sujet, emportés par la muse de l'éloquence, cette mauvaise voix s'épurait, vibrait, devenait pleine et grandiose, répandait comme de la clarté et de la chaleur sur l'auditoire subitement attentif, puis, le sujet diminuant d'in térêt, la voix se rembrunissait, se rengraillonnait, redevenait commune, triviale, nulle.

Preuve que la pensée a la toute-puissance sur cet organe.

La voix se modifie suivant les états, les conditions.

La voix du soldat diffère de celle du prêtre et dans la hiérarchie de ces deux ordres que de voix différentes : la voix de l'abbé, du curé, de l'évêque, du cardinal, de même que celle du caporal, du capitaine, du général. Et il n'y a pas que la différence d'âge. L'âge change fort peu la voix parlée (maladie exceptée bien entendu). La différence seule des conditions, des devoirs, transforme son expression.

Il n'est pas inutile à un artiste de chercher à reconstituer la voix qu'on suppose à tel caractère historique. Ainsi Néron ne pouvait pas avoir la voix de Napoléon. César n'avait pas la voix d'Auguste. Auguste à 25 ans et Auguste à 60. Et Tibère ! Quelle belle étude de voix, de nuances. Un grand poème !

Et Bonaparte ! Le Bonaparte d'Arcole, de Lodi, puis le Napoléon de Wagram et celui de Moscou, de Sainte-Hélène : quelles gammes, que de profondes études ! Chaque mot, les mêmes mots dits dans ces différentes étapes, par le même personnage, doivent remuer en l'âme d'un artiste observateur, un océan de méditations.

Comme la pensée doit toucher différemment le clavier de cette voix qui commandait au monde d'un accent si hautain et qui, tombée du pouvoir, élabore ses maximes et suppute ses fautes, amère et grave devant l'éternelle étendue de la mer, son inexpugnable prison.

La voix de Napoléon à Hudson Lowe, comparée à la même voix discutant avec le pape ou le czar : quelle opposition !

Une étude fort intéressante de ma carrière fut justement celle de la voix à donner au roi Louis XI.

Un humain étrange celui-là ! qui savait admirablement transformer sa voix et en diriger les intonations au besoin des circonstances, simulant avec la même dextérité la plus mielleuse bonhomie et la plus âpre colère ; maître de ses secrets sous tous ces faux semblants. Quelle voix lui réserver pour les apartés, les monologues et les rares moments de passion réelle où l'accent sortait sans calcul, sans feintise.

Nul mortel ne dégagea plus d'humanité que ce roi exceptionnel.

Tous les types se retrouvent en lui, à haute dose : Harpagon, Tartuffe, Alceste, Arnolphe, etc.

Or, chaque passion, chaque vice, chaque travers a sa voix particulière. La voix de Tartuffe n'est pas la voix d'Harpagon ; celle d'Alceste n'est pas la même que celle d'Arnolphe. Il fallait amalgamer toutes ces voix dans une voix unique qui permît d'en faire saillir les divers accents au besoin de l'action. Je ne conclurai pas en disant que j'y ai réussi, je me bornerai à constater que j'ai pensé à tout cela et que j'ai tenté d'obtenir ce résultat.

On se préoccupe aujourd'hui beaucoup plus du physique d'un artiste que de sa voix et c'est le contraire qu'il faudrait faire. Que d'exemples n'avons-nous pas de comédiens ayant laissé un renom immortel et qui n'étaient pas servis par les dons physiques. Mais leur âme ardente et inspirée qui passait dans leur voix par un art puissant, rachetait, en un moment, toutes les défectuosités extérieures de leur nature. La voix est un autre physique. Elle détermine tout à coup un caractère, elle atteste subitement et profondément un héros.

Tout le monde subit l'ascendant tout-puissant de la voix. Ce qu'une simple intonation peut faire naître d'événements, de chagrins, de deuils est inexprimable.

Les femmes, les femmes aimantes surtout, ont une observation extrême pour deviner la moindre altération dans les paroles ordinaires des personnes qu'elles aiment. Dans un mot banal comme *bonjour, bonsoir*, elles surprennent un trouble imperceptible, un changement d'humeur qui leur cause parfois une appréhension mortelle. Qui ne s'est dit en causant avec un supérieur, un ami même, à la seule inflexion de certains mots : Tiens, un tel a quelque chose contre moi. Il m'a accueilli fort aimablement, mais il a eu un certain *au revoir !* ou un *à bientôt !* qui me fait rêver.

Songez donc par quel travail de tous les instants, on doit étudier, observer la voix lorsqu'on a mission d'agir par elle sur les foules.

Si le berger Guillot du bon Lafontaine avait su cet art, il ne se serait pas fait dévorer par le loup, car il aurait su entraîner à son aide tous ceux qu'il avait trompés par sa mauvaise plaisanterie.

La preuve est dans l'anecdote suivante qui m'est personnelle :

Une jeune personne qui est à notre service a la manie de dire pour un rien : *Au secours!* c'est un mot qui lui est familier. Un

papier s'envole-t-il ? *Au secours !* Un verre se renverse-t-il? *Au secours !* etc., etc.

L'autre jour, une odeur de papier roussi, presque insensible, pénètre dans la salle à manger. On n'y faisait point attention. Pourtant quelqu'un dit à Marie (c'est le nom de la jeune personne) : Est-ce qu'il n'y aurait pas un papier qui brûle dans le fourneau? Elle alla voir et lorsqu'elle revint elle dit... elle murmura plutôt son : *Au secours!* Ah ! il fallait entendre cette intonation ! Ce qu'elle avait de terrifiant dans sa simplicité, dite d'une voix basse, sifflante, chargée d'une épouvante étouffée. En une seconde, tout le monde fut debout. C'était la bibliothèque qui s'allumait et qui flambait déjà. Le mal fut heureusement très vite enrayé et le dégât presque nul. Mais le *Au secours !* eut été dit avec une autre intonation, on aurait ri, on aurait attendu, et peut-être l'affreux sinistre aurait eu le temps d'éclater et d'être irréparable.

Un jour viendra, et je le souhaite, où un savant observateur nous écrira un beau et bon livre sur la psychologie de la voix, en fixera les règles et les exceptions. Ce sera certainement un livre plein d'enseignements de toutes sortes, qui remuera jusque dans ses replis les plus secrets le profond abîme de l'âme humaine.

APPLICATION DE LA PHYSIOLOGIE
A L'ENSEIGNEMENT DU CHANT

Par le Dr Nuvoli, chirurgien des hôpitaux de Rome.

Au point de vue physiologique, le chant peut se définir une action harmonique coordonnée, artistique des muscles des organes vocaux. L'étude du chant n'est donc autre chose qu'une gymnastique des organes producteurs et modificateurs de la voix tendant à développer, améliorer et rendre parfaite l'action des muscles destinés à faire fonctionner ces organes.

Trois appareils principaux concourent à la production de la voix chantée : 1° la cavité bucco-pharyngienne qui donne le timbre à la voix et qui est la principale caisse harmonique sur laquelle notre volonté puisse s'exercer ; 2° le larynx, qui détermine la hauteur des sons ; 3° l'appareil respiratoire qui sert à la fois de soufflet et de régulateur de la durée et de l'intensité des sons.

Le chant est donc le résultat de l'action de trois fonctions différentes, exercées par trois groupes anatomiques différents qui doivent agir de concert et dont l'action ne doit pas être abandonnée à l'instinct, mais qui doivent être réglées par la volonté, par l'expérience et par la science. Or, la physiologie nous enseigne que lorsqu'on veut faire exécuter à un appareil musculaire quelconque un mouvement qui sort des habitudes ordinaires ou instinctives, il arrive non seulement que les muscles mis en jeu ne déploient pas l'énergie nécessaire pour obtenir un résultat esthétiquement harmonique, mais encore que des muscles dont l'action est absolument inutile pour le but poursuivi se contractent instinctivement et viennent ainsi troubler la fonction des muscles vraiment nécessaires. C'est ce qui arrive, par exemple, lorsqu'un profane de l'art se prépare à chanter avec le seul secours de son instinct. La cavité bucco-pharyngienne prend alors des positions instinctives qui ne correspondent pas aux fonctions artistiques, ce qui fait que le timbre de la voix est imparfait ; le larynx n'émet pas les sons avec l'exactitude, la célérité, la finesse nécessaire ; enfin l'appareil respiratoire fonctionnant mal, la durée et l'intensité des sons se produisent d'une manière irrégulière. L'esthétique et l'art faisant défaut, il en résulte une complication de mouvements désharmoniques qui provoquent un désordre fonctionnel tout aussi nuisible à l'effet artistique qu'à la santé des organes vocaux.

Le problème qui se pose tout d'abord à un professeur de chant est donc le suivant :

Doit-on, dès le début des études, travailler à corriger *à la fois* l'action musculaire des trois appareils vocaux ci-dessus mentionnés, ou bien est-il préférable de diviser l'enseignement et de préparer autant que possible le perfectionnement des trois appareils différents en trois périodes *successives ?*

En d'autres termes, est-il préférable de mettre en œuvre,

dès le commencement, une gymnastique unique qui éduque et corrige du même coup l'action musculaire des trois appareils vocaux ? Ne vaut-il pas mieux instituer trois espèces de gymnastiques qui s'exécutent successivement l'une après l'autre, chacune d'elles ayant pour but de perfectionner une fonction déterminée ?

Je ne veux pas, pour le moment, donner les raisons pour ou contre l'une ou l'autre de ces deux méthodes d'enseignement ; je me bornerai pour aujourd'hui à me déclarer le partisan convaincu de la deuxième.

Vouloir, dès le début de l'enseignement du chant, appeler l'attention et la volonté de l'élève, à la fois sur le larynx pour la production des sons, sur la cavité bucco-pharyngienne pour le timbre et sur l'appareil respiratoire pour régler la durée et l'intensité du son, serait commettre la même faute que si on voulait dompter à la fois plusieurs chevaux.

Ne vaut-il pas mieux les dompter un à un et successivement ?

Une méthode d'enseignement du chant basée sur l'éducation simultanée de tous les organes conduit à une tension nerveuse excessive, réclame un effort considérable de la volonté et de l'attention et favorise la production de ces contractions musculaires instinctives, irrégulières et désordonnées que nous avons indiquées et qui sont précisément la cause des difficultés et des imperfections du chant. Et pour comble de malheur il arrive souvent qu'avec un tel enseignement, plus l'élève met d'attention à bien faire, plus la tension nerveuse et les contractions musculaires anormales et nuisibles augmentent. Spencer n'a-t-il pas démontré, en effet, que toute surexcitation cérébrale représente une stimulation instigatrice de contractions musculaires.

Donc, pour que l'enseignement soit profitable, il est nécessaire de le simplifier et de le subdiviser.

Il va sans dire qu'il est impossible d'émettre un son quelconque sans faire usage en même temps de la cavité bucco-pharyngienne du larynx et du soufflet pulmonaire. Mais cela n'empêche pas qu'à un moment donné l'enseignement ne ne puisse avoir en vue un organe plutôt qu'un autre et qu'il puisse y avoir une forme de gymnastique qui soit plus appropriée à l'éducation d'un appareil en particulier.

Cette proposition une fois admise, il surgit un second problème concernant l'ordre de leur succession : Par quelle gymnastique faut-il commencer? Celle de l'appareil bucco-pharyngien, celle du larynx ou celle de la respiration ?

La meilleure réponse à faire est, je crois, celle-ci : Il faut commencer par la plus facile et passer successivement à la plus difficile.

Les chanteurs et les professeurs de chant les plus renommés s'accordent à reconnaître que l'éducation et le perfectionnement de l'appareil respiratoire est, de beaucoup, la tâche la plus ardue et la plus difficile.

Je suis donc d'avis qu'on doit la réserver pour la fin.

Par conséquent, procédant du simple au difficile, je crois que pour commencer il faut enseigner à l'élève l'éducation de la cavité bucco-pharyngienne. Cette étude demande, il est vrai, beaucoup de temps et de patience, mais elle ne présente aucune difficulté. Il est impossible assurément pendant cette période de supprimer complètement la fonction laryngienne et pulmonaire, mais aussi longtemps que l'intention de l'élève est dirigée vers l'étude de la cavité bucco-pharyngienne, elle ne doit intervenir que pour le strict nécessaire. Ainsi par exemple, *l'émission* des notes est nécessaire ; il est donc impossible de séparer l'étude de la gymnastique bucco-pharyngienne de cette partie de la gymnastique du larynx qui concerne la bonne émission des notes. Mais cette partie de la gymnastique laryngienne est bien peu de chose à côté de tous ces exercices du larynx destinés à développer les importantes qualités artistiques qu'on exige de lui.

L'appareil respiratoire, dans cette première période de l'enseignement, servira de même simplement de soufflet. Mais on se gardera d'appeler l'attention de l'élève sur la haute fonction que joue la respiration dans l'art du chant.

Les choses étant réglées de cette manière, nous devons nous demander quel est le but et en quoi consiste la gymnastique bucco-pharyngienne ?

Son but est de soustraire cet appareil à l'instinct de l'élève et de le soumettre à la volonté de l'artiste.

De quelle façon peut-on obtenir ce résultat?

Pendant l'émission des différentes notes, il faut disposer

la cavité bucco-pharyngienne d'une manière différente de celle dans laquelle on la mettrait instinctivement, et en l'habituant à prendre toutes les positions possibles. Et comme chaque position sera nécessairement accompagnée d'une voyelle différente, nous pouvons dire que l'élève doit apprendre à chanter chaque note avec toutes les voyelles et leurs nuances possibles. Et comme chaque position sera nécessairement accompagnée d'une voyelle différente, nous pouvons dire que l'élève doit apprendre à chanter chaque note avec toutes les voyelles et leurs nuances possibles, en passant de l'une à l'autre par des mouvements imperceptibles.

Lorsque l'élève pourra émettre chaque note avec toutes les voyelles possibles d'une manière facile, sans effort et sans fatigue, il aura dompté l'instinct. Il se sentira maître du fonctionnement de la cavité bucco-pharyngienne et il aura appris, par conséquent, la position du timbre qui constitue une partie fort essentielle de l'art du chant.

L'étude de la gymnastique bucco-pharyngienne, réclame des sons prolongés, car s'ils étaient rapides on n'aurait pas le temps de corriger les positions fausses que cette cavité prend instinctivement. On voit donc combien il est nécessaire de séparer la gymnastique de cette cavité, de la gymnastique du larynx.

Passons maintenant à la gymnastique du larynx qui a pour but la bonne émission des sons et la variation artistique de la hauteur.

Lorsque l'élève arrive à cette partie, il doit ne pas perdre de vue les conditions dans lesquelles l'ont placé ses études précédentes. Il doit donc limiter cette étude à cette partie simple et élémentaire qui ne comporte pas l'art des mouvements respiratoires, sans cela il ferait un saut dans l'inconnu des difficultés intermédiaires, fatiguerait ses organes vocaux sans atteindre probablement le but désiré.

Cette seconde période de l'enseignement s'occupe du perfectionnement de l'émission et de cette émission spéciale qu'on appelle *détachée ou picotée, de la liaison des sons et de leur justesse par rapport à leur hauteur.*

L'étude de l'émission accomplie, on pourra passer à l'autre partie de la gymnastique du larynx qui regarde la manière de

varier les notes et qui comprend les échelles, les intervalles, les tercets, les arpèges, etc., etc.

On doit, en même temps, mettre en pratique les connaissances déjà acquises dans la première période de l'enseignement, afin de donner constamment à la voix un timbre excellent, à unir les registres, à faire usage des voyelles en harmonisant ainsi la fonction du larynx avec celle du pharynx et de la bouche.

L'étude de la gymnastique du larynx que je viens de conseiller, est évidemment élémentaire, incomplète et loin de pouvoir développer cette grande fonction du larynx qui, de l'avis des maîtres de chant, exige la perfection de la fonction respiratoire que l'élève ne possède pas encore. L'étude de l'agilité n'est donc pas encore indiquée à ce moment.

Passons maintenant à la gymnastique respiratoire.

Le chant réclame de la fonction respiratoire : 1° des inspirations faisant pénétrer dans les poumons une quantité d'air suffisante pour soutenir le son pendant toute la durée de la phrase musicale ; 2° des expirations prolongées et soutenues aussi longtemps que possible ; 3° la régularisation de la force du courant d'air expiré de telle manière qu'il soit possible d'obtenir un maximum et un minimum du son.

Ces trois conditions constituent autant de difficultés qu'on ne doit pas affronter à la fois, mais, autant que possible, l'une après l'autre.

On y arrive lorsqu'on sait la différence qu'il y a entre soutenir longtemps l'expiration et régler la force du courant expiratoire.

Quant à la première difficulté, elle ne peut être séparée des deux autres.

L'étude de la gymnastique respiratoire doit être divisée en deux temps.

Le premier temps comprend la gymnastique destinée à prolonger l'expiration. Elle consiste à soutenir et à prolonger chaque note le plus longtemps possible, et à répéter cet exercice jusqu'à ce qu'on ait obtenu un résultat satisfaisant. Le second temps comprend la gymnastique régulatrice du courant expiratoire. Supposons, par exemple, qu'on puisse émettre un son avec dix degrés différents d'intensité dont le minimum soit représenté par un et le maximum par dix.

On devra commencer par le degré le plus facile, correspondant par exemple à cinq, et soutenir le son du commencement jusqu'à la fin de l'expiration avec la même intensité. On fera ensuite le même exercice avec le degré 6, puis avec le degré 7 et ainsi de suite. On redescendra enfin l'échelle jusqu'au degré 1.

Pour terminer, on s'occupera d'harmoniser et de coordonner ensemble les différentes fonctions composant le chant, et on se livrera à l'étude de l'agilité qui représente la plus haute expression de l'art.

ÉDUCATION DE LA VOIX CHANTÉE

Par M. et Mme Baussand, de Lyon.

(*Suite.*)

DE L'APPAREIL VOCAL

Pour la description de l'appareil vocal, je renverrai le lecteur aux ouvrages de médecine où cette partie a été traitée ex-professo. Certains professeurs de chant ont voulu donner des théories qui fourmillent d'erreurs. Le docteur Eugène Martel a publié en 1885 une petite brochure très intéressante ayant pour titre : *Etude sur la physiologie de la phonation.* Cet opuscule en apprendra plus sur cette matière que tous les traités faits par les chanteurs, sans en excepter Bataille lui-même, bien que ce chanteur d'une très grande valeur eût été étudiant en médecine avant d'entrer au conservatoire.

VII

CLASSIFICATION DES VOIX

Les voix se divisent en deux classes : les voix graves qu'on nomme basse, baryton et ténor, et les voix aiguës qui s'appellent contralto, mezzo-soprano et soprano. La première classe appartient exclusivement aux hommes qui ont passé la mue, et qui chantent les mêmes notes en apparence, une octave au-dessous des voix aiguës. La seconde classe, qui appartient aux femmes et aux enfants des deux sexes, était aussi jadis l'apanage des sopranistes ou castrats, auxquels on conservait la voix d'enfant au

moyen d'une mutilation barbare qui leur évitait la mue et ses singuliers effets.

Les voix ordinaires possèdent une étendue d'environ onze notes diatoniques, mais les voix, belles par leur nature ou développées par un travail bien conduit, atteignent une étendue de douze, treize, quatorze et même quinze notes.

La voix de basse commence ordinairement au mi bémol ou plutôt au fa sous la première ligne (clé de fa) et monte au ré ou au mi au-dessus de la portée ; les autres voix commencent de deux en deux notes plus haut, et leur étendue est à peu près la même, excepté celles du ténor et du soprano, qui possèdent ou acquièrent souvent par le travail une étendue exceptionnelle. C'est, comme nous l'avons déjà dit, d'après le timbre et non d'après l'étendue qu'on classifie les voix ; et, pour s'en convaincre, on n'a qu'à faire chanter successivement la même note, par exemple, le sol (2e ligne en clé de sol) par des voix différentes.

Les voix de basse se divisent en basse profonde, la plus grave de toutes les voix, et en basse chantante ou basse d'opéra comique. Cette dernière ayant moins de profondeur, possède plus de souplesse et peut vocaliser, comme dans l'air du *Châlet : Arrêtons-nous ici*, etc.

Le baryton, qui est de la famille des basses, doit en avoir à peu près le timbre ; s'il avait le timbre du ténor, il serait un ténor imparfait, un ténor sans emploi supérieur au théâtre, propre à chanter les deuxièmes ténors dans les chœurs d'opéra ou dans les sociétés chorales.

Les voix de ténor se divisent en deux catégories : la voix de ténor qu'on nomme vulgairement fort ténor, et la voix de ténor léger. La première a plus de force et fait un plus grand usage des notes dites de poitrine ; la seconde a plus de douceur et de légèreté et se sert plus souvent du fausset ou voix de tête.

Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête se produit naturellement chez l'homme du mi au fa (5e ligne, clé de sol), du fa au fa dièse ou du fa dièse au sol ; mais il peut se produire un peu plus bas ou un peu plus haut. Le docteur Martel écrit à ce sujet : « Un chanteur peut donner la même note en voix de poitrine et en voix de fausset ; il arrive que par l'exercice plusieurs notes même peuvent être données en voix de poitrine et en voix de fausset, et l'éducation de la voix chantée per-

met alors à l'artiste de rendre la transition de l'un à l'autre registre presque insensible à l'oreille. »

Nos auteurs modernes appellent voix de poitrine toute la partie de la voix qui commence aux notes les plus graves jusqu'à celles qui exigent le fausset; autrefois on appelait voix de poitrine les notes graves jusqu'au fa, fa dièse ou sol (2e ligne, clé de sol), le passage de ces notes aux notes supérieures s'appelait proprement : le passage ou changement de registre, et au-dessus du passage les notes qui s'étendaient à peu près à la hauteur d'une octave jusqu'à la limite inférieure des notes de fausset, formaient le médium. Les quelques notes, dont parle plus haut le docteur Martel, et que l'on adoucissait pour lier les sons de poitrine aux sons de tête, formaient ce qu'on appelle la voix mixte.

VIII

OUVERTURE DE LA BOUCHE, POSE DE LA VOIX, ATTAQUE DU SON.

« Pour chanter, dit Garaudé, il faut tenir la bouche souriante et ouverte de la manière la plus convenable à sa conformation particulière; car le placement de la bouche doit varier selon qu'elle est plus ou moins grande, selon la grosseur des lèvres et la forme des dents, afin de dissimuler les défauts de la nature ou d'en faire valoir les avantages. On attaquera ensuite le son avec promptitude et justesse, sans le prendre en dessous, et sans faire entendre la respiration qu'il faut économiser de manière à la soutenir le plus longtemps possible. » « En chantant, dit Garcia, il faut se tenir bien droit, les bras et les épaules portés en arrière. Ainsi, la poitrine se développe avec aisance, la voix sort plus claire, plus forte, plus facile, et le corps a une tenue plus élégante. — Le gosier, les dents, les lèvres doivent être suffisamment ouverts pour bien laisser sortir la voix. Dans le cas contraire, le son s'altère, il devient guttural ou nasal, et, de plus, la mauvaise position des lèvres, du gosier ou des dents, nuit à la bonté de la prononciation, qualité si nécessaire à tout bon chanteur et malheureusement bien rare ».

Chaque son sera travaillé sur la voyelle A. Le Dr Chervin, dans sa brochure intitulée : *Voyelles et consonnes*, dit que « cette voyelle est la plus facile à prononcer, qu'il suffit, pour la former, de donner à la bouche une légère ouverture en hauteur (environ 15 millimètres mesurés entre les deux bords libres des lèvres),

en leur laissant suivre le mouvement des mâchoires sans les porter ni en avant ni en arrière. La langue, remplissant le plancher de la bouche, est légèrement déprimée; le voile du palais est élevé. — Dans cette position, le tuyau vocal a la plus grande capacité et la plus grande ouverture qu'il puisse acquérir, et l'on ne doit pas s'étonner de voir combien le son produit est plein. »

Si l'élève éprouve trop de peine, pendant les premières études, à attaquer le son par la voyelle A, on pourra momentanément faire précéder cette voyelle de la consonne L, qui donne un peu plus d'énergie à l'attaque du son, sans déranger en rien l'ouverture de la bouche; la pointe de la langue portée au palais descend rapidement de la racine des dents supérieures à celle des dents inférieures. — Je préfère beaucoup cette émission à celle d'O, dans laquelle la bouche arrondie produit un son sourd qui se perd dans les joues, ou à celle de Do, dans laquelle le passage du D à l'O déplace la position primitive de la bouche.

Quand tous les sons de la voix auront été travaillés sur cette voyelle A, avec justesse, avec netteté, dans une force modérée, en cherchant le plus beau timbre, le plus grand charme possible, on pourra s'occuper utilement de la Prononciation et de l'Articulation. Le jeune chanteur, dont l'oreille sera habituée à une belle qualité de son, ne supportera pas une mauvaise sonorité dans les voyelles ou les consonnes dont le timbre est ordinairement moins agréable. En lui recommandant de se bien observer, en lui faisant suivre exactement les préceptes et les exemples du professeur, l'élève donnera bientôt à sa voix toute l'homogénéité et tout le charme désirables.

Mais, pour cette étude, il faut avoir bien soin de commencer par la note la plus belle, la plus facile de l'étendue vocale.

Lorsqu'une note est devenue par le travail ce qu'elle doit être, la note au-dessus ou au-dessous est très près de lui ressembler, et ainsi de suite. Il ne faut pas attaquer de longtemps les notes extrêmes, soit à l'aigu, soit au grave.

M. Bataille écrit à ce sujet : « Il faut exercer les voix d'abord et surtout dans le médium, parce que la production des sons de cette partie de l'échelle vocale n'exige que des efforts presque nuls et propices au développement progressif de l'adresse et de la force musculaire. Vouloir, dès le début, pousser les voix vers l'aigu ou le grave, c'est fatiguer imprudemment les muscles

laryngiens, irriter, par suite, la membrane vocale et compromettre la fraîcheur et la sonorité de la voix. »

M. Masset : « Trouvons donc, dans notre voix, quelque note d'un timbre agréable, travaillons de manière à donner aux autres notes la même qualité, formons-nous une voix homogène, etc. »

Enfin M. Faure : « Il faut que l'élève cherche dans l'étendue de sa voix une note choisie de préférence au médium, dont le timbre lui paraisse plus agréable, plus clair, plus sonore, et dont l'émission lui soit avant tout plus facile que celle des autres notes. L'élève devra d'abord écouter cette note avec la plus grande attention, afin de se rendre compte du mécanisme qui la produit et de pouvoir retrouver sur la note voisine, plus haute ou plus basse, la sonorité de cette note-type. » C'est ce que M. Faure appelle : appareillement de la voix.

IX

PRONONCIATION ET ARTICULATION

« Il ne faut pas, dit M. Faure, confondre la prononciation et l'articulation. Un seul exemple suffira pour les faire distinguer : les méridionaux articulent parfaitement, mais leur prononciation est souvent défectueuse. — Ils disent volontiers un tronne pour un trône, jonne pour jaune, une fâme pour une femme, mon âmour pour mon amour, etc. »

Le mot Prononciation s'applique à la diction en général, et le mot Articulation particulièrement aux combinaisons des voyelles avec les consonnes et vice versa.

« Encore un niais préjugé, dit G. Bertrand, celui qui vient prétendre que les consonnes gênent l'émission vocale; c'est une erreur à laisser aux chantres de paroisse qui les suppriment pour mieux éructer leurs mugissements inhumains. Elles ne gênent que les maladroits, ceux que la nature n'a pas dotés d'une belle prononciation instinctive et qui n'ont pas remédié à ce déchet par le travail méthodique. Les gens bien doués et les habiles savent bien que la consonne, au lieu d'être un embarras, est comme un ressort dont l'échappement aide à lancer le son en dardant la voyelle. Celle-ci est comme la carnation dans la voix, l'autre est le nerf; elle apporte la vie active et l'expression. »

« Pour que la parole chantée, écrit M. Delprat, arrive nettement à l'oreille de ceux qui écoutent, il faut qu'elle soit mise bien en dehors et de façon à ce que, sans affectation ni exagération, tous les mots, toutes les syllabes, soient clairement articulés. Sans les isoler, on doit faire en sorte que la note musicale ne couvre pas l'émission de la note prosodique à sa sortie. On doit veiller également à ce que, de son côté, l'articulation de la parole n'assourdisse pas la beauté, la sonorité de la voix elle-même. C'est dans cette double combinaison que réside la grande difficulté, comme aussi le grand mérite d'une parfaite prononciation dans le chant. »

X

RESPIRATION, PHRASE MUSICALE

La respiration est la ponctuation vivante du chant; elle se compose, selon Garaudé, de l'Inspiration qui est l'introduction de l'air dans la poitrine par la dilatation des poumons et l'affaissement du ventre, et de l'Expiration qui est l'expulsion de l'air qu'on y avait introduit. — Les élèves doivent s'exercer à aspirer avec aisance, sans bruit, sans brusquerie, et sans qu'on puisse presque s'en apercevoir. L'action d'ouvrir la bouche, de prendre la respiration et d'attaquer le son doit former trois opérations distinctes, successives et rapides. Il faut que l'inspiration se produise sans sifflement, sans effort, sinon la fatigue que le chanteur éprouve, ou paraît éprouver, se communique aux auditeurs. Pareillement lorsque le chanteur expulse, pour le renouveler, l'air dont il n'a plus besoin; il doit le faire avec vitesse, mais sans violence, pour éviter un bruit désagréable, une sorte de hoquet également fatigant, et pour le chanteur et pour celui qui l'écoute.

Le docteur Mandl reconnaît trois types de respiration : le type claviculaire, le type latéral ou costal, et le type diaphragmatique. C'est ce dernier type qui est généralement adopté aujourd'hui, tous les médecins et tous les professeurs ayant reconnu que ce mode de respiration fournit aux poumons la plus grande quantité d'air, et qu'au lieu d'user et de détruire l'appareil respiratoire, il l'entretient et le conserve par une gymnastique naturelle.

« Il faut, dit Mme Cinti-Damoreau, ménager la respiration

habituelle pour arriver à la fin d'une phrase, d'un trait vocal sans fatigue apparente. »

« Les phrases musicales, écrit M. Masset, sont généralement beaucoup plus longues et plus soutenues que celles du discours ; il faut donc pour celles-là une plus grande provision d'air. La base des poumons en étant la partie la plus ample, il faut, pour chanter, employer la respiration diaphragmatique, abdominale qui est le mode naturel de respiration, et emplir les poumons tout entiers avec la provision d'air qu'ils peuvent contenir. — Le type diaphragmatique est plus habituel aux hommes qu'aux femmes, chez lesquelles l'habitude du corset fait naître ou du moins se développer le type latéral (costal). »

Le docteur Debay dit qu'un vêtement serré met obstacle à la la libre dilatation de la poitrine, de telle sorte qu'une femme corsetée, qui ne peut aspirer que 90 pouces cubes d'air, en aspire 170 étant dépouillée de son corset.

« Il faut, continue M. Masset, pour bien aspirer l'air, que la partie supérieure de la poitrine reste immobile ou, du moins ne fasse aucun mouvement ascensionnel ; que le chanteur n'apporte au passage de l'air aucune entrave et se repose sur l'élasticité de ses poumons du soin de faire leur office, en revenant naturellement et spontanément sur eux-mêmes ; qu'il ne produise pas, en respirant, un bruit désagréable, bruit que l'on nomme hoquet dramatique et qui malheureusement a passé dans notre théâtre lyrique et y est considéré comme moyen d'expression. »

« Au point de vue du chant, dit M. Faure, on doit s'efforcer de respirer comme dans l'état de sommeil, lorsqu'on est placé dans la position horizontale. La respiration abdominale, qu'on doit préférer à la thoracique, est la seule qui permette d'emmagasiner une grande quantité d'air sans aucune espèce de contorsion, comme par exemple celle trop fréquente de lever les épaules. »

Pour nous résumer, nous dirons qu'il n'y a pas de grands chanteurs, pas de grands instrumentistes, sans une grande respiration ; et que le véritable mode de respiration, le plus avantageux au chanteur, celui qui développe et conserve la voix, est le mode diaphragmatique adopté par Porpora, Rubini, l'ancienne école italienne, et aujourd'hui par tous les grands chanteurs et les grands professeurs.

GUÉRISON DE LA VOIX PARLÉE DE FAUSSET

Par le Docteur Mulhall, de Saint-Louis (U. S. A.).

Tout le monde sait qu'à l'époque de la puberté, la voix subit de grandes modifications, qui sont principalement accusées par un abaissement de ton.

Quelquefois, la voix ne subit pas le changement habituel et s'élève même pour atteindre jusqu'à la voix de fausset. Cet état a une durée variable : de un mois à plusieurs années après la puberté.

Plus rarement, — et c'est là un fait tout à fait exceptionnel, — la voix de fausset persiste au delà de la vingtième ou de la trentième année, et c'est dans les relations de la vie une situation véritablement gênante que de parler de cette manière.

L'expérience m'a montré que cette question était moins connue des laryngologistes que je le supposais, c'est pour cela que j'ai cru bon de faire part de ce que j'ai vu à cet égard.

M. S., commis dans une maison de banque, âgé de 25 ans et demeurant à Saint-Louis, est venu me consulter en 1877 pour une maladie de la voix. Le récit qu'il me fit était débité d'une voix tout à fait de fausset, ce qui indiquait qu'il n'avait jamais parlé autrement. Il me dit cependant que quelquefois il avait cherché à rendre par des imitations monosyllabiques la voix de basse profonde de son frère, mais qu'on l'avait déconseillé de faire cet exercice de peur de nuir à son appareil vocal. Il n'avait donc jamais prononcé une phrase complète que dans cette voix enfantine et criarde. Il m'a assuré que sa voix était plus élevée qu'avant la puberté.

Après examen, j'ai pu établir le fait suivant, très instructif, à savoir, qu'en riant le ton de sa voix était plus bas que d'ordinaire chez les autres hommes.

Ce jeune homme avait perdu tout espoir de se corriger de sa manière de parler en voix de fausset, d'autant plus qu'il avait consulté les spécialistes les plus fameux et que les uns n'avaient rien trouvé à lui ordonner que l'électricité, les autres déclaraient que son défaut était de nature paralytique : le pronostic était toujours défavorable.

Après avoir examiné ce jeune homme, j'ai constaté que l'état dans lequel se trouvaient les passages supérieurs de l'air était

absolument satisfaisant. A tous les autres points de vue, c'était un individu parfaitement constitué y compris les organes génitaux. Le laryngoscope montra encore qu'il n'existait aucun état parétique des cordes vocales, mais que les cordes vocales, aussi bien les vraies que les fausses, se rapprochaient plus qu'il ne fallait. C'est ce que je pus contrôler quelques mois plus tard lorsqu'il eut retrouvé sa voix normale. On vit alors que l'ouverture glottique était plus grande et que les tensions musculaires qui caractérisent la voix de fausset manquaient complètement dans le larynx.

Je dis alors à mon malade que l'examen laryngoscopique montrait que son appareil vocal se trouvait dans un état absolument satisfaisant, et que son défaut était exclusivement physiologique et consistait seulement dans un mauvais usage du fonctionnement de la voix. Je l'assurai enfin qu'il quitterait mon cabinet de consultation complètement guéri de sa voix de fausset.

Je lui fis abaisser le menton sur le sternum en vue d'abaisser le larynx et de le placer dans les meilleures conditions pour l'émission des sons bas. Puis je prononçai des sons bas et gutturaux en invitant le malade à m'imiter en gardant la position de la tête abaissée vers la poitrine; le malade réussit à produire des sons bas d'abord isolés, puis en comptant. Enfin, peu à peu la conversation s'engagea, et le résultat fut tellement satisfaisant que je dus assurer à différentes reprises le malade que c'était bien lui qui avait prononcé ces sons bas. Ces sons bas lui étaient si peu familiers qu'il ne pouvait pas croire qu'ils venaient de sa voix.

En un mot le remède consiste à dire au malade qu'il possède une voix normale et de le lui prouver à l'aide d'un moyen quelconque. Dans le cas où le malade ne ferait pas, dans les premiers jours, une très grande attention à la manière d'émettre les sons, il pourrait arriver qu'il recommençât à parler dans la voix de fausset. Aussi demandai-je à mon patient de rester chez moi encore deux jours pour éviter toutes les préoccupations de ses affaires, fixer toute son attention sur sa voix et s'exercer à la parole et à la lecture à haute voix. Après ce délai de deux jours, il parlait d'une manière naturelle sans avoir besoin de prêter une grande attention au mécanisme de la voix. Et, au bout de trois mois, lui ayant demandé de parler en voix de fausset, il ne put y arriver tant la parole normale était chez lui passée à l'état d'habitude invétérée.

J'ai rencontré jusqu'ici trois cas absolument identiques, quant aux antécédents et au résultat du traitement. Ce qui m'a donc mis sur la trace de ma théorie et de mon traitement, c'est que chez le sujet observé en 1877 la parole était en voix de fausset et le rire avait le caractère normal. J'ai remarqué en effet, depuis, que le rire est un acte naturel, tandis que la parole articulée est le produit de l'imitation et de l'éducation et que c'est par conséquent quelque chose d'artificiel.

C'est ainsi que je me suis convaincu qu'on pouvait amener le ton artificiel de la parole à imiter le ton naturel du rire.

Les muscles qui agissent dans ce vice fonctionnel sont les thyro-aryténoïdiens qui sont, comme on sait tenseurs des cordes vocales. L'observation clinique montre que la fente glottique augmente d'étendue lorsque la voix normale est rétablie.

Cette opinion s'appuie en outre sur des observations laryngoscopiques faites dans une série de cas absolument différents, je veux parler de la paralysie du thyro-aryténoïdien produite chez des adultes par l'abus du registre élevé avant la puberté.

J'ai été consulté par deux jeunes gens de 27 et 32 ans qui avaient abusé du registre élevé deux ou trois ans avant la puberté. Une fois la puberté arrivée, leur voix se modifia et devint embarrassée, très profonde et rude. Ils ne pouvaient articuler une phrase longue sans coupure, comme cela a lieu avant la puberté pour ce qu'on appelle si justement la perte phonatoire de la respiration; ils ne pouvaient pas non plus dépasser la voix de baryton.

Chez ces deux sujets la fente glottique était très grande pendant la phonation et la forme en faucille très accusé. Ils présentaient les caractères cliniques bien connus de la paralysie du thyro-aryténoïdien.

En relatant tous ces cas, mon but a été d'établir que, si dans l'un les signes subjectifs et objectifs sont dans leur ensemble l'antithèse exacte de ceux qu'on trouve dans l'autre, et que si l'on admet que dans l'un des cas le diagnostic était la paralysie du thyro-aryténoïdien, une tension excessive de ces muscles ne devait pas être étrangère à l'émission de la voix de fausset.

MÉDECINE PRATIQUE

TRAITEMENT DE L'APHONIE DES CHANTEURS ET DES ORATEURS

M. le D[r] Corson conseille, dans l'aphonie des chanteurs, de mettre dans la bouche un petit fragment de borax de 15 à 20 centigr. et de le laisser fondre. On a une abondante sécrétion de salive dans la bouche et l'arrière-bouche.

Les orateurs, les avocats, les prédicateurs, etc., prendront, la veille du jour où ils doivent beaucoup exercer leur voix, un verre d'eau sucrée dans laquelle ils auront fait dissoudre 15 gr. de nitrate de potasse, de manière à provoquer une transpiration abondante.

On peut aussi employer, dans les mêmes conditions, le gargarisme suivant :

Décoction d'orge. . .	200	grammes.
Alun	5 à 10	—
Miel rosat	20	—

Un autre moyen consiste dans l'emploi d'une infusion de jaborandi, 3 gr. pour une tasse d'eau bouillante, à prendre le matin dans le lit pour obtenir une bonne transpiration.

QUESTION DE PRONONCIATION

CORRESPONDANCE

MONSIEUR,

« A l'appui de l'opinion de M. Sarcey sur la prononciation des mots en *ai* qui doivent rimer avec des *e* fermés et non des *e* ouverts, permettez-moi de vous signaler un exemple, tout d'actualité, puisqu'il est tiré de la comédie de Syllock qu'on joue en ce moment à l'Odéon.

« Au 2[e] acte (vers 54 et suivants), Portia s'exprime ainsi :

« Il parle, il rit, dégaîne et protège, et raconte
Les voyages de gens qui n'ont pas voyagé;
Il saute comme un singe et siffle comme un geai.

« M. Edmond Haraucourt a donc fait rimer *voyagé* avec *geai*, qu'il faut, par conséquent, prononcer *gé* comme le demande

M. Sarcey, comme l'indiquent tous les bons traités de prononciation et non pas *gè*, comme le font beaucoup de personnes et comme l'indiquent à tort les dictionnaires de Littré, de Laroussee t de Bescherelle.

« J'ajoute que Mesdemoiselles Réjane et Sanlaville qui ont été successivement chargées du rôle de Portia prononçaient *gé* avec un *e* fermé.

« Veuillez agréer, etc. « L. P. »

« MONSIEUR,

« Mademoiselle Sarah Bernardt ne put, — à ce que raconte M. Sarcey — se décider à prononcer le mois de *mé*. Qu'aurait-elle dit, si on lui eut demandé de prononcer *lé* dans café au lait, comme le veulent certains auteurs ? « A. DE D. »

Nous n'ignorons pas que certains auteurs de traités de prononciation disent que les mots suivants en *ai* doivent se prononcer *é* : *gai* doit se prononcer *gué ; gaiement*, *guément ; geai*, *gé ; lait*, *lé ; mai*, *mé ; quai*, *qué*, etc., etc.

En dépit des auteurs et des exemples ci-dessus, la prononciation du mot *lait* est *lè* avec le son ouvert. Nous ajoutons que sans attribuer aux rimes des poètes plus d'importance qu'il ne convient, nous croyons qu'il serait difficile de trouver une rime à la prononciation *lé*, e fermé.

Les exemples contraires abondent. La Fontaine a dit :

Perrette sur sa tête ayant un pot au lait
Bien posé sur un coussinet.

Nous trouvons encore dans *l'Homme des champs* de Delille :

Tout riait à mes yeux ; mon esprit ne rêvait
Que des meules d'épis et des ruisseaux de lait.

Enfin Pierre Corneille dit (*Poésies diverses*) :

Encore pour être votre fait,
Il faut qu'ils soient doux comme lait.

Il va sans dire qu'ici *coussinet*, *rêvait*, *fait*, se prononcent avec le son ouvert.

Au surplus, nous enregistrerons avec plaisir les opinions de nos lecteurs. LA REDACTION.

BIBLIOGRAPHIE

Innervation motrice centrale du larynx.

MM. Victor Horsley et Félix Semon ont publié dans le *British medical Journal* une note intéressante sur l'innervation motrice centrale du larynx. Ces auteurs ont déjà fait connaître en 1886 et 1887 quelques résultats sur les recherches qu'ils avaient entreprises sur ce sujet, les expériences avaient été faites sur des singes, des chiens, des chats et des lapins. Ils ont, depuis cette époque, continué et complété ces recherches qui ne sont pas encore achevées cependant. Voici les conclusions auxquelles MM. Horsley et Semon sont arrivés :

Il existe dans chaque hémisphère cérébral un centre des mouvements d'adduction des cordes vocales. Ce centre est situé chez le singe à la base de la troisième circonvolution frontale. Quand on excite le cerveau en ce point il se produit une adduction bilatérale des cordes vocales qui persiste tant que dure l'excitation. Quand le besoin de respirer se manifeste, l'influence de l'excitation est momentanément suspendue et il se produit un léger mouvement d'adduction des cordes vocales.

MM. Horsley et Semon n'ont pas pu trouver un centre correspondant aux mouvements d'abduction des cordes vocales.

Lorsqu'un des centres corticaux des mouvements d'adduction a été enlevé, on ne note pas de paralysie des cordes, et si le centre du côté opposé est excité il se produit des mouvements d'adduction des cordes des deux côtés, comme si les deux centres étaient intacts.

Ces recherches permettent de dire que l'excitation d'un seul centre produit des effets des deux côtés ; que la destruction d'un centre ne produit aucun trouble. Ces expériences ont une grande importance au point de vue clinique ; on peut en conclure, en effet, que la paralysie unilatérale d'une corde vocale ne peut pas avoir une origine centrale, contrairement à ce qu'on a dit.

MM. Horsley et Semon ont remarqué qu'une excitation puissante et continuée longtemps finit par amener une véritable épilepsie des cordes vocales, et graduellement les muscles de la face, du cou, de la tête et des membres supérieurs sont pris. On peut en conclure que le cri épileptique n'est pas, comme on l'a

cru longtemps, le résultat d'une excitation partie de la moelle allongée, mais certainement de la substance corticale.

*
* *

L'art du Comédien, par M. Coquelin aîné, dans la *Revue illustrée*, n° 97, 1889. Chez Ludovic Bachet, éditeur, Paris, rue de l'Abbaye, 12.

M. Coquelin aîné vient de publier, dans la Revue illustrée, un article intitulé : l'art du Comédien. Il va sans dire qu'un tel sujet traité par un tel maître est on ne peut plus suggestif, comme on dit aujourd'hui. Je n'essayerai même pas de l'analyser ; car j'estime que la chose serait trop difficile pour moi et qu'à tout prendre l'article vaut la peine d'être lu en entier. Donc, amis lecteurs, qui vous intéressez au théâtre, à la littérature ou à la diction, lisez l'article de M. Coquelin sur l'art du Comédien.

Mais si je m'abstiens d'analyser cet article, je veux au moins, en détacher quelques pensées qui sont en quelque sorte des aphorismes et qui répondent si bien au but que nous poursuivons dans cette Revue que je ne puis résister au plaisir d'en citer quelques-unes. Les voici :

« L'articulation, c'est le dessin de la diction. Une phrase de Samson, articulée comme il savait le faire, cela valait pour la caractérisation d'un personnage, un portrait au crayon de M. Ingres.

« L'articulation est donc l'étude sur laquelle doit se porter le premier effort de l'acteur. Elle est à la fois l'A B C et le plus haut point de l'art. Il faut l'apprendre au début comme les enfants apprennent la civilité, parce que l'articulation est la politesse des comédiens comme l'exactitude est la politesse des rois, et il faut ensuite la cultiver toute sa vie.

« Il ne faut pas parler comme on parle, il faut *dire*.

« Dites vrai, dites naturel, et alors ce sera bien ; mais *dites*.

« Car dire, c'est encore parler, sans doute — jamais ça ne doit être chanté ; — mais c'est donner aux phrases et aux mots essentiels leur valeur propre. Ici, passer en effleurant ; là, au contraire, peser d'une inflexion de voix ; c'est distribuer les plans et les reliefs, les lumières et les ombres. Dire, c'est modeler.

« Parler ne suffit pas ; dire tout, c'est trop dire : la vérité est entre les deux.

« Le grand point c'est d'être compris. Et c'est pour cela qu'il faut s'habituer à ne pas aller trop vite. La volubilité conduit au bredouillement. J'ai pratiqué précieusement ce conseil : Ne vous hâtez pas ! Je le tiens de Regnier qui l'exprimait à peu près de cette manière : « C'est quand vous vous dites en vous-même : — Mon Dieu ! que je vais donc lentement ! cela n'en finit pas ! Je dois être assommant ! C'est alors seulement que vous commencez à ne plus aller trop vite.

« Il faut rester distinct même en étant rapide, et cela ne s'obtient qu'à force d'avoir dit lentement, en détachant les syllabes sans les marteler, en posant les accents où il faut, en ponctuant juste, en mesurant enfin la portée de la voix selon le lieu où l'on parle. »

Enfin M. Coquelin se déclare « pour la nature contre le naturaliste » et raille agréablement ceux qui disaient les vers d'Athalie comme on dit : Bonjour, comment vous portez-vous? « Mon Dieu, oui, marmottait Abner, *oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel*, comme cela, la canne à la main ; *célébrer avec vous*, entre amis, *la fameuse journée*, *où*, *sur le mont Sinaï*, si je ne me trompe, *la Loi nous fut donnée*... Sapristi ! *que les temps sont changés*, *etc.*, *etc.*

On voit que nous avions raison de ne pas analyser ce morceau de M. Coquelin !

*
* *

De la voix des enfants de six ans et du chant dans les écoles. Rapport adressé à la direction supérieure des écoles du grand-duché de Bade, par M. Ed. Engel, professeur de la formation de la voix parlée et chantée, à Carlsruhe, 1889.

M. Engel constate qu'on fait chanter les enfants avant que leur voix ne soit formée. Il en résulte, selon lui, que cette formation arbitraire est cause de la perte des plus belles voix aussi bien pour l'art lyrique que pour l'art dramatique. Aussi propose-t-il d'introduire à l'école l'étude méthodique de la voix en même temps que celle du langage. C'est, en effet, à cet âge que l'élève acquiert le plus facilement les bonnes habitudes de prononciation et d'émission des sons. Lorsque cette étude a été faite d'abord pour le langage, on peut passer au chant.

Le rapport de M. Ed. Engel repose sur une observation exacte des faits et montre clairement que même, dans l'école primaire,

l'enseignement du chant doit être méthodique et raisonné, et que cette éducation que les autorités scolaires, sont très souvent tentées d'écarter comme étant trop technique, servirait au moins autant à la parole et à l'articulation du langage qu'à l'étude spéciale du chant.

*
* *

Physiologie et hygiène de la voix et du chant. Manuel à l'usage des orateurs et des chanteurs, par le Dr Pierre Masucci, professeur à l'Université de Naples, chez Gabriel Regina, éditeur à Naples.

Le Dr Masucci s'est particulièrement occupé de la voix et du chant; il en a fait l'objet d'une étude attentive qu'il présente au public.

Comme ce travail s'adresse aussi bien aux orateurs, aux acteurs, aux chanteurs qu'aux physiologistes, le Dr Masucci s'est appliqué à n'être ni trop savant, ni trop superficiel, afin que les uns puissent apprendre et les autres se souvenir.

Pour arriver à ce but il a divisé son livre en trois parties. La première comprend deux chapitres : dans le premier il expose les notions élémentaires les plus indispensables relativement à la conformation de l'organe vocal et des parties annexes chez l'homme et chez les animaux, dans le deuxième chapitre il expose successivement les lois fondamentales du son, soit au point de vue physique, soit au point de vue musical.

La deuxième partie comprend également deux chapitres : dans le premier il traite de la propriété acoustique de la voix humaine, parlée ou chantée, il en montre l'évolution, puis après avoir donné quelques notions élémentaires sur les instruments à anche, il montre que le larynx est justement un instrument à anche; dans le deuxième chapitre, il expose la phonation et les différentes théories émises sur les voix de ténor, de contralto, de baryton.

La troisième partie est réservée aux maladies auxquelles les chanteurs et les acteurs sont plus facilement exposés et à l'hygiène du chant et de la voix. Ces deux chapitres sont le corollaire pratique de toutes les notions théoriques exposées dans ce travail et se recommandent principalement aux spécialistes qui s'occupent des organes vocaux. Les chanteurs feront bien d'en faire leur profit, ils se prémuniront ainsi contre des affections qui viennent parfois entraver leur carrière.

*
* *

Comment on fait parler les sourds-muets, par L. Goguillot, professeur à l'Institution nationale des sourds-muets de Paris. — Paris, chez Masson, 120, bd. Saint-Germain 1889.

Ce livre est né des recherches faites par M. Goguillot pour la rédaction du programme de première année dont ses collègues l'avaient chargé ; il nous donne en quelque sorte l'état de l'enseignement officiel de l'articulation aux sourds-muets.

Après avoir montré qu'un vingtième seulement des sourds-muets sont inaptes à recevoir l'enseignement de la parole, M. Goguillot nous donne un aperçu historique des tentatives faites, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, pour leur apprendre à parler. Nous regrettons de n'avoir pas trouvé parmi l'énumération des bienfaiteurs des sourds-muets certains noms qui sont dans toutes les mémoires, et notamment celui du Dr Blanchet qui nous est personnellement cher. Il y aurait de l'ingratitude à le laisser dans l'oubli, et nous espérons qu'on ne l'a pas complètement oublié rue Saint-Jacques. Le chapitre consacré à l'état actuel de l'enseignement des sourds-muets en France et à l'étranger est plus complet et contient de précieux renseignements statistiques. Le chapitre IV fournit des notions élémentaires sur la physique du son et la physiologie de la voix. L'expérience a démontré qu'avant d'aborder l'enseignement des sons et des articulations, avant même de provoquer la voix chez le jeune sourd-muet, il convient, ainsi que le dit M. Goguillot, de mettre les organes en état de recevoir cet enseignement. L'auteur s'occupe donc, dans la deuxième et la troisième partie de son livre, de l'éducation de la vue, du toucher et de la préparation de l'appareil vocal. Enfin dans la quatrième partie, M. Goguillot aborde le terrain vraiment pédagogique et utile de son livre, je veux dire les éléments de la parole et les moyens de les enseigner aux sourds-muets.

Cette partie de l'ouvrage de M. Goguillot est absolument remarquable. Il s'y est montré professeur instruit et expérimenté. Les voyelles et les consonnes sont étudiées séparément et avec le plus grand détail. De nombreux dessins nous donnent une image de la lettre étudiée : 1° l'aspect du visage, vu de face, 2° une coupe médiane antéro-postérieure indiquant la position de la

langue et des lèvres. Enfin, M. Goguillot a reproduit les points de contact de la langue avec le palais d'après la très ingénieuse méthode de M. Oakley-Coles perfectionnée par Kingsley. M. Goguillot ne se contente pas de donner le mécanisme de l'articulation, il donne encore le moyen de l'enseigner, de vaincre les difficultés qu'on peut rencontrer. Enfin des rapprochements philologiques achèvent de compléter cette étude, qui serait assurément trop détaillée pour des enfants, mais qui est incontestablement très utile et très attrayante pour les professeurs, auxquels ce livre est destiné.

Enfin après l'étude isolée des éléments de la parole, l'auteur nous entretient de la syllabation, de la liaison des mots et des propositions. Ces chapitres sont d'un très grand intérêt et d'une haute portée pratique. On sent qu'ils sont vécus, qu'ils sont le résultat d'une science acquise par la fréquentation quotidienne de l'élève. Ce n'est pas l'œuvre d'un professeur en chambre, c'est le fruit de l'expérience d'un maître qui a lutté corps à corps avec les difficultés, qui les connaît, qui va au-devant d'elles et qui sait les vaincre.

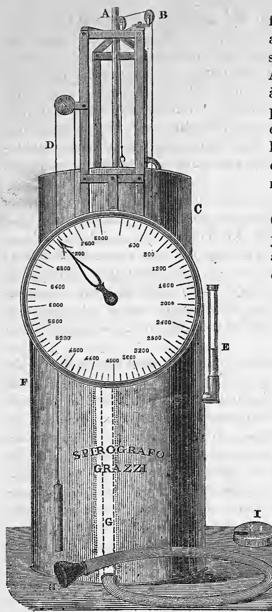
Le travail de M. Goguillot est non seulement tout à l'éloge de son auteur, mais, étant données les conditions dans lesquelles il a été conçu, il fait le plus grand honneur à la science française et à l'Institution des sourds-muets de Paris. L'Institution de Paris a hésité longtemps dans le choix des méthodes. Sans repousser absolument la méthode orale, elle était restée le dernier rempart de la mimique. Fort heureusement, elle a regagné rapidement l'avance qu'avaient prise sur elle les institutions étrangères. Elle doit cette renaissance aux habiles directeurs et aux professeurs d'élite qu'elle possède depuis quelques années. Le livre de M. Goguillot contribuera certainement à entretenir les nouvelles traditions ; qu'il reçoive ici, une fois de plus, nos sincères félicitations.

*
* *

Spirographe du Dr Grazzi, de Florence.

Le spirographe du Dr V. Grazzi se compose de deux cylindres F et C fermés à une de leurs extrémités.

Le cylindre F contient de l'eau dont le niveau est indiqué par le tube E. Le cylindre C plonge dans le cylindre F. Au milieu du



fond du cylindre C est attachée une corde qui s'enroule sur les poulies A et B, et vient se fixer à une poulie cannelée placée derrière le disque et servant à faire mouvoir l'aiguille qui indique les centimètres cubes expirés.

L'équilibre du cylindre C est obtenu par le moyen d'une autre corde D attachée à l'axe du cadran et d'un contre-poids.

Une embouchure H s'adapte aux lèvres de celui dont on veut cuber la capacité pulmonaire. L'air est envoyé dans le cylindre C au moyen du tube G. A l'extrémité de ce tube G se trouve une petite soupape qui s'ouvre de dehors en dedans, laissant ainsi pénétrer l'air dans le cylindre C, mais ne lui permettant pas de s'échapper ; on peut ainsi faire une sorte de gymnastique des organes vocaux et respiratoires sans déperdition.

L'aiguille avance à chaque expiration.

Le spiromètre se ramène au zéro au moyen d'un robinet placé au fond du cylindre C.

Le Directeur : Dr Chervin.

Tours, imp. Paul Bousrez. — Spécialité de publications périodiques.

L'ENSEIGNEMENT ET LES CONCOURS

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION

Le conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire a été convoqué, sous la présidence de M. Larroumet, directeur des beaux-arts, pour étudier les modifications à apporter dans le régime des examens et concours de cet établissement. A la suite de cette étude et sur le rapport de M. Larroumet, M. Fallières, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, vient d'adresser la lettre suivante au directeur du Conservatoire :

Monsieur le Directeur,

« Le Conservatoire national de musique et de déclamation n'a pas reçu jusqu'à présent de programmes détaillés. Dans un ordre d'études où les mêmes règles ne sauraient s'appliquer à des enseignements très divers, l'administration supérieure a voulu laisser à chaque maître la liberté d'appliquer sa méthode d'après son expérience personnelle et la nature de son talent; l'autorité et la compétence des artistes éminents qui se sont succédé dans la direction ont toujours suffi pour maintenir l'unité générale de tendances et de résultats.

« Je ne songe pas à rompre avec une tradition qui a donné beaucoup de souplesse à l'enseignement du Conservatoire, mais, selon votre désir, je tiens à fixer par des prescriptions formelles le régime des concours de fin d'année qui, en constatant les résultats des études, exercent sur elles tant d'influence.

« L'enseignement du Conservatoire doit être fondé sur l'étude de notre répertoire classique musical et dramatique. Consacrées par le temps, les œuvres qu'ils composent ont fait leurs preuves d'excellence et restent au-dessus des variations du goût ; elles offrent un caractère commun de simplicité, de justesse et de mesure qui constituent les qualités essentielles de notre génie national; elles sont les meilleurs guides pour la formation et la direction première des talents, elles ne risquent jamais d'égarer et peuvent suffire à toutes les variétés d'aptitudes.

« Nos compositeurs et nos auteurs contemporains ajoutent incessamment à ce répertoire nombre d'œuvres dont beaucoup sont destinées à devenir classiques. Mais, avant de leur accorder une place prédominante, il importe que le temps leur ait donné sa consécration.

« Les élèves du Conservatoire sont trop portés à méconnaître cette nécessité. Ils croient trouver des succès plus faciles en s'essayant dans des œuvres que le public vient d'applaudir. Ils négligent de plus en plus le répertoire classique et, dans les programmes des derniers concours, le nombre des morceaux modernes l'emportait de beaucoup sur celui des morceaux anciens. C'est le contraire qui devrait être.

« J'ai donc chargé le conseil supérieur d'enseignement institué près le Conservatoire, d'étudier la question et de me proposer les mesures qu'il croirait les plus capables de ramener les élèves à la vraie notion de leurs études. Après avoir pris connaissance des procès-verbaux de ses séances, j'ai arrêté un certain nombre des dispo-

sitions qui s'appliquent également à l'enseignement musical et à l'enseignement dramatique.

Elles ne visent pas à exclure le répertoire moderne de l'enseignement et des concours. Il doit y conserver sa place légitime ; mais il sera désormais nécessaire que tous les élèves aient étudié le répertoire classique, et s'ils le négligent, vous aurez le moyen de les y ramener.

« Ces dispositions sont les suivantes :

« 1° Les scènes ou morceaux d'examens et de concours doivent être soumis au directeur du Conservatoire. Ils sont proposés par les professeurs de chaque classe un mois avant l'épreuve ; la liste générale est arrêtée par le directeur.

« 2° Pour les examens semestriels, chaque élève doit présenter une liste comprenant quatre scènes ou morceaux dont deux peuvent être modernes. Le comité d'examen des classes choisit la scène ou morceau sur lequel l'élève sera examiné.

« 3° Pour les concours publics, la liste doit comprendre deux scènes ou morceaux : l'un ancien, l'autre moderne. L'élève peut indiquer ses préférences et, après avis du professeur, le comité d'examen des classes décide dans lequel de ces scènes ou morceaux l'élève doit concourir.

« 4° Les élèves qui concourent pour la première fois ne peuvent passer que dans une scène ou morceau ancien.

« 5° Les scènes de déclamation lyrique et dramatique ne peuvent être choisies que dans les ouvrages joués sur l'un des théâtres nationaux, et dont la première représentation remonte au moins à dix ans.

« Ces dispositions, monsieur le directeur, seront exécutoires pour les examens et concours de 1890 ; je vous invite donc à les porter immédiatement à la connaissance de MM. les professeurs et à tenir la main à leur application. J'apprécierai, sur votre rapport, à la fin de la présente année, les résultats obtenus, et je verrai quelles modifications peuvent être apportées à ce règlement provisoire avant de lu donner la forme d'un arrêté définitif.

« Pour la déclamation dramatique, il convient d'entendre par morceaux *anciens* ceux qui sont empruntés aux auteurs des XVIIe et XVIIIe siècles, et de la première moitié du XIXe, en s'attachant de préférence aux œuvres de premier rang.

« Quant aux morceaux de musique et de déclamation lyrique, il serait à souhaiter, afin de guider le choix des professeurs et des élèves, qu'un catalogue de scènes et de morceaux fût dressé par le conseil d'enseignement. La variété de connaissance et de talent des maîtres qui composent le conseil donnerait à ce catalogue toute la largeur désirable et écarterait certains morceaux trop faciles ou trop difficiles, surannés ou conventionnels, qui offrent des inconvénients de diverses natures et ne prouvent pas assez.

« Je charge le directeur des beaux-arts de s'entendre avec vous pour que ce catalogue soit dressé le plus tôt possible : dès qu'il aura été revêtu de mon approbation, les morceaux de concours ne pourront plus être choisis en dehors de lui.

« Veuillez, etc.

« Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts,

A. Fallières.

TOURS, IMPRIMERIE PAUL BOUSREZ.

Tome I. Mars 1890 N° 3

LA VOIX

PARLÉE ET CHANTÉE

ANATOMIE, PHYSIOLOGIE, PATHOLOGIE
HYGIÈNE ET ÉDUCATION

REVUE MENSUELLE

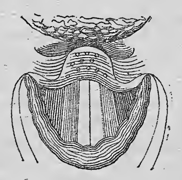
PUBLIÉE

Par le Docteur CHERVIN

DIRECTEUR DE L'INSTITUTION DES BÈGUES DE PARIS

Avec le concours

DES MÉDECINS, PROFESSEURS, CRITIQUES ET ARTISTES LES PLUS COMPÉTENTS



PARIS

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

Avenue Victor-Hugo, 82.

Prix de l'Abonnement : 10 francs par an.

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE MARS 1890

AVIS

La Voix est libéralement ouverte à tous ceux qui ont des travaux, des théories ou des faits à faire connaître et spécialement à ses abonnés qu'elle considère comme ses collaborateurs naturels et privilégiés. Mais la direction de la Revue laisse à chacun la responsabilité de ce qu'il signe.

Les auteurs des mémoires originaux recevront 25 exemplaires d'un tirage à part.

La Voix paraît tous les mois et formera, chaque année, un volume in-8 de près de 400 pages.

Le prix de l'abonnement est de 10 francs par An, dans toute l'étendue de l'Union postale. Tous les abonnements sont pris pour l'année entière et partent du mois de janvier.

Tout ouvrage dont il sera envoyé deux exemplaires sera annoncé et analysé, s'il y a lieu.

Nos lecteurs trouveront sous la rubrique BOITE AUX LETTRES, la réponse à toutes les questions qu'ils voudront bien nous adresser.

1re année. N° 3. Mars 1890.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE

ÉDUCATION DE LA VOIX CHANTÉE

Par M. et Mme Baussand, de Lyon.

(*Suite et fin.*)

XI

DU SON FILÉ

Pour filer un son, il faut attaquer la note piano, puis la renforcer peu à peu, jusqu'au fortissimo, ensuite la diminuer graduellement jusqu'au pianissimo, sans reprendre haleine. Il faut bien prendre garde que la voix n'incline à monter en enflant le son et à baisser en le diminuant.

Cette étude, la plus utile pour un chanteur, celle qu'il doit faire toute sa vie, comme gymnastique vocale préalable, chaque fois qu'il voudra travailler sa voix ou se faire entendre en public, cette étude, dis-je, n'est pas aussi facile que bien des gens semblent le croire. Avant de le filer complètement, il faut savoir émettre un son droit dans toute sa durée, d'une moyenne force d'abord; plus tard, le travailler fort, le travailler piano; puis l'attaquer fort et le faire diminuer insensiblement jusqu'au pianissimo; et enfin l'enfler, après l'avoir attaqué piano, graduellement jusqu'à une certaine force, et tout cela sans que le son perde rien de sa pureté, de son charme et surtout de sa justesse. — Lorsque toutes ces études préparatoires auront été faites pendant longtemps sur la voyelle A, sans changer d'émission, sans que le timbre soit altéré par les différences d'intensité, alors, mais seulement alors, on pourra commencer l'étude du son filé, tel qu'il est défini en tête de cet article.

Un grand nombre de professeurs, et des plus célèbres, MM. Duprez, Delprat, Masset, Mme Cinti-Damoreau veulent commencer la première leçon par l'étude du son filé; M. Garaudé, au contraire, renvoie cette étude à une époque beaucoup trop éloignée, selon moi. Il me semble qu'on ne peut commencer à filer un son avant qu'il soit bien posé, bien ajusté, avant que

l'oreille de l'élève soit assez exercée pour ne pas monter en enflant le son et surtout ne pas baisser en le diminuant ; défauts difficiles à éviter et qui demandent, chez certains sujets, une longue et sérieuse attention, autant de la part de l'élève que de celle du professeur.

M. Masset cite, à l'appui de sa thèse, une lettre de Tartini, en 1760, qui recommande sur le violon l'étude du son filé comme la plus importante et la première de toutes; mais quand vous jouez du violon sur une corde à vide, ou même quand vous avez placé solidement le doigt sur la partie de la corde où doit se produire le son que vous voulez filer, le doigt reste immobile. Et, quelle que soit la manière dont vous appuyez l'archet, le son croît ou décroît d'intensité, mais sans pouvoir monter ni descendre.

La comparaison du chant avec les instruments à vent me semblerait plus juste. En effet, dit Tulou dans sa méthode de flûte, « le meilleur travail qu'on puisse faire pour rendre l'embouchure facile et lui donner toute la plénitude désirable, est de filer des sons (ici filer est mis pour soutenir) sur chaque note de la gamme. Dans ce cas, il faut attaquer la note en donnant au son toute la plénitude possible, sans souffler avec trop de force, pour ne pas en altérer la qualité, et le soutenir plein jusqu'à la fin de la respiration. — C'est un mauvais principe, surtout pour un élève dont l'embouchure n'est pas encore bien assurée, de faire commencer piano, de faire enfler le son au milieu et de finir diminuendo; cela ne peut que l'entraîner à jouer faux. » Walckiers dit la même chose dans sa méthode, à l'article des sons filés. — Le professeur reste donc seul juge du moment où l'élève doit commencer à filer des sons.

XII

EXERCICES, SONS, INTERVALLES, TRILLES, ARPÈGES, TRAITS, ETC.

Lorsque l'élève est parvenu à donner aux sons de sa voix la pureté, le charme qu'on peut exiger d'un commençant, il doit travailler à l'union des sons entre eux ; il combinera lentement les notes : do ré, ré mi, mi fa, fa sol, etc., toujours sur la voyelle A, sans dépasser au grave ni à l'aigu les bonnes notes, les notes faciles de sa voix, et sans oublier le travail prescrit pour la fusion des registres. « Chanter lentement la gamme en tous les tons, dit Bataille, et porter énergiquement la voix d'un

son à l'autre sans la traîner, est le meilleur des exercices. C'est du moins, si je suis bien renseigné, l'un des cinq dont se composait le Manuel de Porpora. » L'élève travaillera de la même manière les tierces : do mi, ré fa, etc., enfin tous les intervalles, mais principalement les secondes, les tierces, les quintes et les octaves, qui sont les intervalles le plus fréquemment employés dans la composition musicale... La seconde, élément mélodique par excellence, sert à former toutes les gammes, tous les fragments de gammes diatoniques majeures ou mineures, ainsi que les gammes ou fragments chromatiques... La tierce, élément harmonique par excellence, sert à former tous les accords, tous les fragments d'accords, tous les arpèges possibles. Ces deux genres d'intervalles devront être travaillés longtemps en sons droits, en sons forts, en sons faibles, en crescendo et en decrescendo, sans négliger jamais la justesse et sans laisser tourner l'A à l'O ou à toute autre voyelle.

Quand on sera bien maître du son et de ses modifications, on pourra commencer les exercices d'agilité, mais avec modération et prudence, n'abordant la vitesse que lorsque le passage est bien exécuté dans un mouvement lent et dans un mouvement modéré. Il faudra travailler ainsi les gammes majeures, les gammes mineures (ancienne et nouvelle formule), les arpèges, les trilles, que les uns recommandent de battre très également, lentement d'abord, et de plus en plus vite ; c'est le système le plus généralement adopté, c'est celui de Garcia, que j'adopte complètement. M. Masset recommande de tenir davantage la note principale (la note marquée) et de passer plus rapidement la note supérieure, s'appuyant sur la manière de faire du rossignol ; mais le rossignol ne fait pas un trille véritable ; il fait une succession rapide des mêmes notes. Je crois, malgré le charme infini du chant de cet oiseau remarquable, qu'on ne peut le prendre ni pour professeur ni pour modèle. Pour préparer l'étude du trille, l'ancienne école italienne le faisait travailler par intervalle de tierce avant de le faire travailler par intervalle de seconde ; c'est aussi la méthode recommandée par M. Faure, qui dit textuellement : « L'étude du trille par écart de tierce est de tous les exercices celui qui donne les plus prompts et les meilleurs résultats. » Dans les gammes, les arpèges, les traits rapides, il faut toujours accentuer la première note, s'y appuyer et passer légèrement les notes suivantes.

N'allez pas croire que le travail indiqué dans ce chapitre soit un travail d'un moment, c'est celui de la vie entière du chanteur ; travail qu'il doit faire à petites doses d'abord, et en l'augmentant à mesure que son organe, fortifié et étendu par l'étude et par une sage hygiène, devient capable de supporter, sans effort et sans fatigue, des exercices d'une grande durée.

Lorsque le chanteur, arrivé à la scène, croit pouvoir délaisser les exercices pour ne plus s'occuper que d'étudier et chanter ses rôles, il ne tarde pas à voir son organe perdre sa vigueur, sa souplesse et son agilité ; et bientôt, au lieu de progresser ou seulement de se soutenir, il sent venir l'époque du déclin.

« L'étude des gammes, dit le célèbre Duprat, jointe à celle des sons filés et des accords brisés, peut être considérée comme le bréviaire du chanteur et de l'instrumentiste. »

XIII

DES VOCALISES

Les vocalises sont des morceaux de chant sans paroles ; on les chante sur la voyelle A. Les vocalises résument toute l'étude du solfège, celle des exercices de tout genre, des accents, des ornements de toute espèce désignés sous les noms de trilles, brisés, mordants, appogiatures, de points d'orgue, etc., auxquels on ajoute les nuances pianissimo, piano, mezzo-forte, fortissimo, crescendo, decrescendo, etc., les sons filés sur une seule note pouvant s'exécuter d'une seule respiration. Par l'observation exacte des signes marqués, l'élève commence à se former ce qu'on appelle le style musical. — Il existe un grand nombre de vocalises de Crescentini, de Garcia, d'Andrade, de Bordogni, de Mme Cinti-Damoreau, etc. qui résument tous les mouvements depuis le plus lent jusqu'au plus vif, tous les caractères depuis le plus pathétique jusqu'au plus léger. L'étude des vocalises précède celle des morceaux de musique avec paroles : romances, airs, récitatifs, duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, septuors, ensembles, etc., et y prépare très bien l'élève.

Quelques professeurs, de nos jours, n'admettent pas les vocalises, considérant comme perdu le temps qu'on y emploie ; je respecte leur opinion sans la partager. D'autres les admettent seulement avec des paroles : dans ce cas, je préférerais faire étudier des airs classiques, que l'élève pourrait plus tard faire entendre dans les concerts, ou dans les opéras dont ils font partie.

Rien n'assouplit la voix comme les vocalises, et c'est au système d'éducation musicale trop rapide de nos jours qu'on en doit la suppression.

A ce sujet, je citerai les lignes suivantes de M. Charles Delprat : « Quant aux vocalises, loin de faire leur procès, on ne peut, au contraire, les trop recommander aux élèves devenus assez forts pour les chanter, car elles sont le meilleur moyen de former le goût, le style, la manière de phraser, de nuancer et de colorer le chant, sans autre secours que l'accent et l'expression de la voix. — D'ailleurs, dans les vocalises, on doit avec discernement suivre une marche progressive, qui du plus facile conduit finalement au plus difficile. »

Je terminerai cet article par cette citation de M. Bataille : « L'étude de la vocalisation, qui est plus que négligée de nos jours, doit être remise en honneur, si l'on veut remédier efficacement au déclin progressif de l'art du chant. »

XIV

APPLICATION DES PAROLES SOUS LA MUSIQUE, MORCEAUX DE CHANT

Lorsque la voix de l'élève a été suffisamment assouplie par les exercices indiqués dans les chapitres précédents, le professeur doit lui choisir avec soin un morceau de chant le mieux approprié à son genre de voix, à son tempérament musical et dramatique, et en faire en quelque sorte un thème pour l'application complète de la méthode. C'est là qu'il faudra soigner la bonne émission, la prononciation, l'articulation, la mesure, le rythme, le mouvement, les nuances indiquées par le compositeur ou inspirées par les paroles, qui ont toujours un sens plus déterminé, moins vague que la musique pure. — Et pour l'application des paroles sous la musique, je citerai la règle suivante, donnée par M. Mathis-Lussy, dans son traité de l'Expression musicale : « La longueur des rythmes correspond à la longueur des vers ; il y a des rythmes masculins et des rythmes féminins, comme il y a des vers masculins et des vers féminins ; les différentes cadences correspondent exactement aux différents signes de la ponctuation grammaticale. Cette analogie entre un vers et un rythme ne s'arrête pas là. De même qu'on trouve dans un mot des syllabes longues et des syllabes brèves, de même il y a dans la mesure des sons forts et des sons faibles. De même qu'un vers se compose d'un nombre de pieds, de syllabes lon-

gues ou brèves régulièrement coordonnées, de même un rythme contient des sons forts ou faibles régulièrement alternés. Le dessin d'un rythme correspond exactement au dessin des quantités que présente un vers. L'analogie entre la charpente, l'ossature d'un vers et celle d'un rythme est donc complète.

« Il faut qu'il y ait coïncidence entre les syllabes longues et les sons forts, entre les syllabes brèves et les sons faibles. Chaque monosyllabe exigeant une articulation est fort ; l'article seul fait exception.

« Il faut qu'il y ait concordance entre le sens grammatical et la cadence musicale. Quand le sens grammatical est simplement suspensif, il faut que la cadence soit incomplète ; quand le sens grammatical est complet, il faut que la cadence soit aussi complète. »

Le professeur pourra faire chanter d'abord quelques romances ou mélodies, suivant les moyens de l'élève, et plus tard des morceaux d'une facture plus large et plus dramatique, dans lesquels l'élève rencontrera le Récitatif, le Cantabile, l'Agitato, etc.

« Le Récitatif, dit fort bien Garaudé, est une espèce de discours lyrique, approchant beaucoup de la déclamation. C'est dans ce morceau principalement que le chanteur doit faire sentir, par la variété de ses inflexions, tout ce qu'expriment les paroles. Les chaînes de la mesure ne sont plus une entrave pour son génie. Il met de la lenteur ou de la rapidité dans son débit, selon les divers accents des passions qu'il éprouve ; il peut s'abandonner à son âme, et en suivre à son gré toute l'impulsion en se supposant lui-même le personnage de l'action qu'il chante. »

Il faut, dans le Récitatif surtout, éviter de se livrer trop ou trop peu.

Le Cantabile, qui s'exécute toujours dans un mouvement lent, est par là même le morceau le plus difficile à chanter ; il exige 1° une extrême douceur dans la voix, sans exclure pourtant une certaine force dans quelques passages pour donner au morceau de la variété, et quelques accentuations qui, bien placées, lui donnent de l'expression ; 2° une grande respiration qui permette de mener à bien les longues phrases dont le morceau est composé ; 3° l'art de filer les sons d'une manière supérieure, attendu que chaque note d'une longue durée doit être nuancée selon le sens des paroles et de la musique ; 4° enfin une manière noble et

élégante d'exécuter les ornements, les traits, les points d'orgue que l'auteur y a répandus. — « C'est dans le Cantabile, selon Castil-Blaze, que l'on juge le chanteur, comme le violoniste dans l'Adagio. »

« Le pathétique, dit Grétry, est le plus difficile, parce qu'il procède par des mouvements lents ; l'intonation doit être parfaite, parce qu'on a tout le temps de l'apprécier. Les sons, pour ne pas être monotones, doivent être enflés ou diminués continuellement. Les broderies trop abondantes sont des contre sens dans le genre pathétique. Ce n'est que par défaut de sentiment simple et vrai, que les chanteurs surchargent de broderies le genre le plus noble de tous ; et l'on peut dire que plus un air est vrai, plus il est en situation, plus le poème est intéressant et fait dans toutes les règles de l'art dramatique, moins les broderies sont permises. »

L'Allegro ou allegro agitato, qui ordinairement termine un grand air ou une cavatine, demande beaucoup d'énergie, de passion, de feu dans l'exécution. C'est dans ce morceau que les nuances les plus opposées se succèdent avec rapidité, que les accents sont plus fréquents, que les syncopes, en déplaçant l'accent métrique, expriment le trouble, l'incertitude de l'âme du chanteur.

Walckiers dit dans sa méthode : « Une manière d'altérer la mesure, pleine d'abandon et de passion, est celle qui consiste à ralentir la fin de la phrase de telle sorte qu'elle n'arrive qu'un peu après l'accompagnement qui marche strictement en mesure. Cette manière de ralentir, que les Italiens appellent *tempo rubato*, peint bien le désordre des passions. »

XV

DE L'EXPRESSION DU STYLE

Nous lisons dans la première méthode de chant du Conservatoire publiée au siècle dernier sous Sarrette : « Il ne suffit pas, pour être un chanteur accompli, de posséder une superbe voix cultivée par la meilleure méthode et d'avoir des moyens étonnants d'exécution ; il faut être instruit. — L'instruction qui convient à un chanteur ne doit pas se borner à savoir lire seulement la musique à première vue, ce qui suppose déjà une étude fort longue ; il est essentiel qu'il ait une connaissance assez étendue des accords, des lois de l'harmonie et des modulations, etc. A l'égard des connaissances littéraires, il est indispensable qu'un

chanteur sache parfaitement sa langue, afin de bien prononcer les mots, de les bien accentuer, de comprendre leur signification précise, et de saisir toutes les finesses et toutes les nuances du style. — Si un chanteur se destine au théâtre, il faut que, outre sa langue, il soit instruit dans la mythologie et dans l'histoire tant ancienne que moderne. — Il faut qu'il lise les poètes, et cette lecture, jointe à celle de l'histoire, ornera sa mémoire, échauffera son imagination, et tiendra son âme dans cette espèce d'état d'exaltation nécessaire pour bien exprimer les grandes passions dramatiques, pour rendre fidèlement le caractère et les sentiments des personnages qu'il sera chargé de représenter. »

Si ces sages préceptes eussent été suivis, si cette bonne vieille méthode eût été respectée, nous n'entendrions pas M. Oscar Comettant, ce critique si fin, si intelligent, s'écrier avec amertume soixante-dix ans plus tard : « Les chanteurs ne travaillent plus l'art du chant aujourd'hui... Il fallait dix ans autrefois pour former un artiste capable de chanter et de jouer les premiers rôles d'opéra ; il ne faut plus que quelques mois au premier garçon boucher venu, ayant de la voix, pour se mettre en mesure de remplir les mêmes fonctions. Il chante sans méthode, il est vrai, déclame mal et joue gauchement, mais, de temps à autre, il pousse une note véhémente comme on tire un coup de pistolet, et le public applaudit, heureux encore de jouir d'une bonne voix à défaut d'un bon chanteur. »

Avec une éducation semblable, comment nos chanteurs pourront-ils atteindre jamais les sommets de l'art : l'expression, qui est la faculté de saisir les idées du compositeur, de les rendre avec énergie et vérité, et de les faire passer dans l'âme de l'auditeur ; l'accent, qui met en relief certaines syllabes, certains mots, certains sons comme des exclamations traduisant avec vivacité, résumant, pour ainsi dire, l'expression de tous les sentiments ; enfin le style, qui rend non seulement avec fidélité, mais avec originalité, la pensée de l'auteur ?

Pour arriver à se créer un style, il faut que le jeune sujet entende beaucoup de musique, et de bonne musique, de bons chanteurs, de bons instrumentistes ; qu'il écoute avec soin les passages pathétiques qui donnent le frisson du beau ; qu'il tâche de les imiter fidèlement d'abord : plus tard, il saura se faire un style à lui, un style où sa manière de voir et de sentir le distinguera des autres chanteurs, et le placera peut-être au premier rang.

XVI

ÉDUCATION DES ENFANTS, MUE DE LA VOIX

« Les voix d'enfants, dit M. Faure, seraient susceptibles d'acquérir par l'exercice une force relative et de gagner en étendue comme celles des hommes et des femmes ; mais, dans la crainte qu'un travail prématuré ne leur occasionne une trop grande fatigue, le professeur ne devra s'occuper que de l'émission et de l'articulation, laissant à la nature le soin de développer la force et l'étendue.

« Sous aucun prétexte, continue le même auteur, il ne faudra faire travailler les enfants du sexe féminin avant que la légère transformation que subit leur voix à l'époque de la puberté ne soit entièrement accomplie. »

J'admets cette dernière prohibition pour les fortes et sérieuses études du chant ; mais quant au solfège, à l'étude des principes, j'ai vu beaucoup d'enfants les commencer à l'âge de neuf ou dix ans, sans aucun préjudice pour leur carrière musicale, à la condition d'apporter dans ce travail tout le soin, toute la surveillance que réclame la conservation d'un organe si frêle et si délicat. Si la Grisi débuta à Bologne à l'âge de seize ans, il est probable qu'elle n'a pas commencé l'étude du chant à l'âge de quatorze ou quinze ans ; Mlle Dorus s'était fait entendre encore enfant dans un concert à Valenciennes ; Mme Cinti-Damoreau était entrée à l'âge de sept ans au Conservatoire ; et je ne sache pas que cette précocité ait porté le moindre préjudice à l'avenir artistique de ces incomparables cantatrices.

Chez les jeunes enfants des deux sexes, le professeur devra surveiller attentivement la position de la bouche, qui doit s'ouvrir en largeur et non en hauteur en découvrant les dents latérales dans la forme du sourire, pour faciliter la bonne émission ; il portera toute son attention à ce que l'enfant chante juste, qu'il ne crie jamais, ce qu'il est toujours porté à faire, voulant forcer son organe à atteindre des notes supérieures à son étendue naturelle. Cet âge est le meilleur moment pour l'étude du solfège, à la condition d'éviter les leçons écrites trop haut pour les jeunes voix.

Quand l'enfant atteint douze ou quatorze ans, et que survient la mue, qui double chez les garçons la capacité laryngienne, et

fait descendre leur voix d'une octave, il faut éviter de les faire chanter, dans la crainte de détériorer ou même de briser leur organe sans retour. — Chez les jeunes filles, la mue produit très peu d'effet ; leurs voix ne descendent que d'une tierce environ, ce qui permet, tout en ménageant l'organe, de reprendre plus vite les études du chant, et de ne plus les interrompre.

La Révolution, en supprimant les maîtrises, qu'on a essayé de remplacer par les conservatoires de province, a causé à l'art du chant un préjudice immense. Je laisse à ce sujet la parole à M. d'Ortigues : « Quelle était donc cette institution à l'époque où la Révolution allait la faire disparaître ?

« Avant 1789, la France contenait 400 maîtrises, et chœurs de musique, et autant de maîtres de chapelle entretenus par les chapitres des cathédrales, des collégiales, par les curés des paroisses, par les monastères ; chaque maîtrise contenait en moyenne 25 ou 30 personnes, et le nombre des musiciens répandus dans tout le pays formait ainsi un total de 10,000 artistes, parmi lesquels il fallait compter 4 élèves ou enfants de chœur. Ce nombre était jugé nécessaire pour atteindre, dans la population, toutes les vocations et toutes les aptitudes, et pour en faire sortir quelques hommes d'un vrai talent dans le chant ou dans la composition. On estimait alors que 4 ou 5.000 chanteurs formés par ces écoles pouvaient lire toute musique à livre ouvert. »

Malheureusement ces écoles ne pouvaient pas être utilisées pour les jeunes filles.

On ne peut prévoir d'une manière certaine ce que deviendra la voix de l'enfant après que la nature aura achevé son œuvre, à l'époque de la puberté ; certaines voix aiguës d'enfants deviennent des voix aiguës d'homme ou de femme ; quelquefois elles se transforment en voix de baryton, de basse, de mezzo-soprano ou de contralto ; souvent elles deviennent de mauvaises voix qu'on doit renoncer à cultiver, au moins pendant quelques années, surtout chez les hommes.

Si le sujet a de grandes dispositions musicales, s'il doit faire de la musique une profession, on peut utiliser ces quelques années à l'étude du piano, du violon ou de tout autre instrument, ainsi qu'au travail de l'harmonie et de la composition ; et, dans le cas où la voix désirée ne reviendrait pas, au lieu de fabriquer un mauvais chanteur, on peut faire un bon instrumentiste

pour les orchestres et pour l'enseignement, quelquefois même un compositeur.

Nous terminerons ce chapitre par deux recommandations à l'adresse des professeurs : la première, si les enfants chantent dans les chœurs, de bien veiller à ce qu'ils ne crient jamais, malgré le désir incessant qu'ils éprouvent d'écraser la voix de leurs camarades ; et la seconde, de se conformer aux préceptes suivants, adressés à un jeune élève par le célèbre Schumann : « L'éducation de l'oreille est le principal. Efforce-toi de bonne heure de reconnaître le majeur, le mineur, les différents tons. — La cloche, la vitre des fenêtres heurtée, le coucou, tâche de noter quels sons ils rendent... Pour la mesure, le jeu de beaucoup de virtuoses est comme la marche d'un homme ivre ; ne prends point de telles gens pour modèles. Quand tu chantes, ne t'inquiète point de savoir qui t'entend. Chante toujours comme si un maître t'écoutait... Regarde comme une chose horrible de changer, d'omettre quelque chose dans la musique des bons compositeurs, ou d'y introduire des ornements nouveaux et à la mode. Recherche parmi tes camarades ceux qui en savent plus que toi. Les règles de la Morale sont aussi les règles de l'Art. Maintiens-toi, enquiers-toi sérieusement dans la vie, comme aussi dans les autres arts et dans les sciences. — On peut apprendre toujours. »

XVII

ÉDUCATION DES FEMMES

M. Oscar Comettant écrivait en 1862 ces lignes judicieuses et toujours vraies : « Ce qui précipite encore la carrière de nos chanteurs, c'est la dimension exagérée des grands opéras en cinq actes. Il faudrait, pour triompher d'une tâche semblable sans dommage pour la voix, ménager ses moyens dans certains passages pour ne les développer entièrement que dans certains autres, être sobre de sons de poitrine et se montrer avare de sons véhéments dans les registres élevés ; en un mot, il faudrait joindre à un savoir profond une expérience consommée. Mais où sont-ils aujourd'hui ces chanteurs du premier ordre ? Je cherche, et ne les vois pas. Ce n'est certes pas à l'Opéra, qui pourtant ne recule devant aucun sacrifice et jouit du privilège unique de prendre ses artistes partout en France où il lui convient de le faire. Je suis loin de nier le talent de quelques-uns

des pensionnaires de notre première scène lyrique, mais je n'offenserai personne en disant qu'elle attend encore pour ténor un Nourrit ou un Duprez, pour soprano une Falcon ou une Damoreau, et pour basse-taille un Levasseur. »

Après cet éloge si mérité donné à Mme Cinti-Damoreau, je ne saurais mieux faire que de reproduire ici quelques-uns des conseils si précieux qu'elle donne à ses élèves : « 1° Il ne suffit pas, dit-elle, de faire des notes, d'exécuter des passages plus ou moins difficiles ; il faut encore leur donner de la couleur, les animer, les accentuer ; et, pour cela, il faut que l'artiste se pénètre des paroles, de l'esprit du morceau ou de la scène qu'il va chanter. Il faut même que la physionomie en révèle, pour ainsi dire, à l'auditeur le sujet et le caractère. Ai-je besoin d'ajouter que l'articulation, la prononciation doivent être irréprochables ? — 2° Si vous vous destinez au théâtre, il ne doit pas vous suffire d'étudier le rôle dans lequel vous vous proposez de paraître ; il faut encore vous rendre compte, vous pénétrer de tous les autres. Par là, vous arrivez à mieux saisir la pensée de l'ouvrage, et vous vous livrez à un des exercices les plus propres à façonner, à assouplir le talent. — 3° C'est surtout dans l'art du chant qu'il importe d'appliquer tout avec tact et mesure. Je vous signalerai comme nouvel exemple, à ce sujet, l'abus des vibrations, dont Mme Malibran, la grande cantatrice qu'on ne remplacera peut-être jamais, savait cependant tirer de si grands effets. La vibration bien employée donne de l'accent et de l'expression à la phrase musicale ; mais sitôt qu'elle est prodiguée ou forcée, non seulement la monotomie en résulte, mais la voix la plus fraîche devient bientôt une voix fatiguée. — 4° Songez que la plus grande difficulté pour une artiste n'est pas d'acquérir une certaine réputation, mais bien de la soutenir ; on n'arrive à ce résultat qu'en obtenant à tout prix un nouveau progrès au lendemain même d'un succès ; ne pas avancer dans les arts, c'est reculer.

« 5° Mes observations seront courtes, car je ne puis partager l'opinion de certaines personnes qui pensent pouvoir former de bons chanteurs par de belles théories. Les préceptes les plus savants, les mieux rédigés, ne produiront jamais un artiste, pas plus qu'on ne saura chanter sans avoir appris. C'est donc par des exercices pratiques bien gradués et les soins d'un professeur expérimenté, etc. etc. »

La voix dite de poitrine, chez les femmes, s'étend des notes les plus graves jusqu'au fa ou au sol (2[me] ligne, clé de sol) ; le contralto, descendant plus bas que le mezzo-soprano et le soprano, possède par cela même un plus grand nombre de notes de poitrine, dont il peut tirer d'admirables effets, à la condition expresse de n'en pas abuser, et de songer que la grossièreté touche de près à la puissance exagérée des sons. Le mezzo-soprano, qui tient le milieu entre le contralto et le soprano, cherche ses effets autant dans le grave que dans l'aigu ; tandis que le soprano, faisant un rare emploi des sons de poitrine, ne produit ses effets que dans les cordes élevées de sa voix.

Dans tous les genres de voix féminines, il faut ménager les sons aigus et se donner bien garde de les fatiguer par l'étude ; car cette partie, étant la plus délicate, est celle dont le timbre s'altère le plus facilement. Au contraire, si l'on exerce particulièrement les sons graves et le médium, on les fortifie et l'on parvient à obtenir ce précieux résultat, d'accord avec un des principes essentiels d'acoustique, celui de faire arriver à l'oreille les sons graves avec une force à peu près égale aux sons aigus. Les exercices propres à fortifier les sons graves et ceux du médium deviennent plus importants pour la voix de soprano que pour toute autre. D'abord parce que, généralement, cette partie de la voix est la plus faible, ensuite parce que la transition de la voix de poitrine à la voix de passage et celle de la voix de passage à la voix de tête s'y trouvant, altèrent ou dénaturent le timbre de certaines cordes chez les unes, les rendent faibles ou étranglées chez les autres. Il faut donc un exercice continuel pour fondre le son défectueux avec le son pur qui le suit ou le précède, et obtenir l'égalité parfaite dans leur qualité.

XVIII

DE LA VOIX SOMBRÉE

Dans un opuscule intitulé : Analyse d'un mémoire des docteurs Diday et Pétrequin, sur la voix sombrée, par le docteur Potton (Lyon, 1843), nous lisons ce qui suit : « L'exécution et l'enseignement du chant éprouvent de nos jours une révolution fondamentale par la découverte d'une nouvelle espèce de voix, désignée sous le nom de voix sombrée, voix couverte, voix en dedans. — Lorsque le célèbre chanteur Duprez, à son retour d'Italie, l'a

fait entendre pour la première fois sur nos théâtres, il a excité un sentiment profond de surprise et d'admiration. Si les artistes n'ont pas su expliquer scientifiquement le système de production de ce genre de voix, ils ont su imiter très habilement les sons de la bouche du maître, et reproduire à volonté les phénomènes de la voix sombrée.

« Pour passer d'un son à un autre plus aigu, il faut : 1° Que la glotte se rétrécisse en même temps que les lèvres se contractent; 2° que la langue s'élève, et raccourcisse ainsi le tuyau vocal ; 3° que le courant d'air reçoive une impulsion plus forte. Trois conditions sont donc nécessaires dans la voix ordinaire, que les artistes appellent voix blanche, pour monter un ou plusieurs tons. La voix sombrée ne demande dans ce cas que deux conditions : 1° Expirer plus fortement ; 2° resserrer la glotte. Le larynx reste immobile, il ne s'élève jamais comme dans le premier cas, quelle que soit la note à laquelle on veuille parvenir. La fixité du larynx est le caractère essentiel de la voix sombrée. Les efforts pour produire la mobilité ou l'immobilité du larynx, dans la voix blanche ou dans la voix sombrée, s'accompagnent de différences essentielles dans l'habitude scénique des artistes. Pour préciser plus aisément l'exactitude de ces observations, reportons nos souvenirs sur deux grands artistes de notre époque, Duprez et Ponchard, qui se servent avec un si rare talent des méthodes opposées. Leur geste, leur expression, leur tenue théâtrale sont aussi essentiellement différentes. Tandis que l'un renverse forcément en arrière la tête et le cou pour arriver à des notes plus élevées, l'autre, par cela même qu'il *sombre*, peut garder sa situation naturelle, et conserver le pouvoir de varier ses mouvements suivant les exigences de la situation.

« Pour acquérir la voix sombrée, il sera bon de s'exercer d'abord sur les notes un peu élevées, comme les plus favorables à son émission. Un ténor choisira le fa aigu, une basse-taille l'ut. Ceci posé, au lieu de renverser la tête en arrière comme pour donner des notes de voix blanche, il faut la maintenir droite ou légèrement abaissée, en contractant vivement les muscles du cou. On s'applique surtout à resserrer énergiquement la glotte, et on exécute en même temps une aspiration longue et franche; le son, dès lors, sort avec une intensité et un timbre tout à fait caractéristique. — Vu la force nécessitée pour remplacer le déplacement du larynx dans la voix blanche, c'est surtout lors-

qu'on monte une gamme en *sombrant* que le timbre spécial se prononce. Au contraire, si on descend, il perd d'une manière graduée son caractère distinctif, qui finit par disparaître complètement au-dessous d'une certaine limite. Cette limite est marquée par la note dont l'émission en voix blanche exige dans le larynx la même hauteur que pour le sombrer. Le chant de Duprez, qui emploie presque exclusivement le *sombrer*, se distingue moins par sa légèreté que par son caractère imposant et majestueux : au contraire, Rubini, qui sait varier au suprême degré la part qu'il donne dans son chant à l'une ou à l'autre espèce de voix, unit à ces qualités une flexibilité qu'il doit surtout à l'intervention de la voix blanche. »

« La voix sombrée, disent MM. Diday et Pétrequin, souvent exercée et donnée sans mélange, n'a qu'une durée très limitée. »

Après plusieurs expériences, le docteur Martel établit que la durée d'émission d'une certaine note en voix blanche était de 35 secondes, tandis que l'émission de la même note en voix sombrée ne durait que 20 secondes ; de là vient, dit-il, la fatigue éprouvée par tous ceux qui chantent en voix sombrée.

Duprez, revenant d'Italie, fut engagé à l'Opéra, où pendant plusieurs années il conserva toute la puissance de ses facultés chantantes ; « mais, dit Fétis, il est dans la nature de l'organe factice appelé voix sombrée de se fatiguer rapidement : ce fut ce qui se produisit dans la voix de Duprez. » Il dut bientôt renoncer à la carrière dramatique, et se livrer exclusivement à l'enseignement du chant.

La présence de ce grand artiste a eu une influence fatale sur l'art du chant : tous les ténors ont voulu chanter comme Duprez ; ils ont gonflé leurs poumons, sombré leur voix pour arracher ce fameux ut de poitrine, qui a le plus souvent emporté leur voix et leur santé. Il ne s'agissait plus alors d'être bon musicien, bon comédien, de bien chanter enfin, pourvu qu'on décrochât un ut de temps en temps ! que tout le reste fût mauvais, l'artiste et le public paraissaient satisfaits !

La réaction contre ce mauvais goût a bien commencé à se produire, mais cela a été long. Espérons tout du temps et de la diffusion de la musique ; malheureusement elle s'étend plus en largeur qu'en hauteur.

Voici, selon moi, le résumé de tout ce qui précède : 1° Dans

la production de la voix sombrée, les résultats compensent faiblement les dangers que cette émission fait courir, même aux organes les plus solides ; les médecins, les chanteurs et presque tous les professeurs sont d'accord sur cette question ; 2° les seuls chanteurs qui en peuvent faire usage sont les chanteurs de grand opéra, mais seulement dans les passages qui réclament beaucoup de puissance et de largeur; partout ailleurs ils doivent se reposer sur le timbre clair ; 3° il n'y a eu qu'un Duprez jusqu'à ce jour; autrement dit, un seul homme a pu résister, un certain nombre d'années, à l'emploi presque exclusif de cette méthode meurtrière; 4° enfin, si mon humble prière, adressée à messieurs les compositeurs d'opéras, pouvait les toucher, je leur serais reconnaissant, au nom de l'art, au nom des chanteurs, au profit de nos jouissances artistiques, de modérer un peu leurs exigences vocales, en écrivant les rôles un peu mieux dans la portée des voix, en mettant un peu plus de sourdines et un peu moins de cuivres dans l'orchestre. — Mais, hélas ! comme tant d'autres, je prêche dans le désert ! on continuera le système du tapage infernal et des cris insensés ; et pourtant le pauvre Nourrit, qui est mort de désespoir d'avoir sacrifié son bel organe à la recherche de la voix sombrée, disait sans cesse : « Crier n'est pas chanter ! »

XIX

CE QU'IL FAUT ÉVITER

Nous lisons dans Berlioz : « Un chanteur ou une cantatrice capable de chanter seize mesures seulement de bonne musique avec une voix naturelle, bien posée, sympathique, et de les chanter sans efforts, sans écarteler la phrase, sans exagérer jusqu'à la charge les accents, sans platitude, sans afféterie, sans mièvrerie, sans faute de français, sans liaisons dangereuses, sans hiatus, sans insolentes modifications du texte, sans transpositions, sans hoquets, sans aboiements, sans chevrotements, sans intonations fausses, sans faire boiter le rythme, sans ridicules ornements, sans nauséabondes appogiatures, de manière enfin que la période écrite par le compositeur devienne compréhensible, et reste tout simplement ce qu'il l'a faite, est un oiseau rare, très rare, extrêmement rare.

« Sa rareté deviendra bien plus grande encore si les aberrations du goût du public continuent à se manifester, comme elles le

font avec éclat, avec passion, avec haine pour le sens commun.

« Un homme a-t-il une voix forte, sans savoir le moins du monde s'en servir, sans posséder les notions les plus élémentaires de l'art du chant : s'il pousse un son avec violence, on applaudit violemment la sonorité de cette voix.

« Une femme possède-t-elle pour tout bien une étendue de voix exceptionnelle : quand elle donne, à propos ou non, un sol ou un fa grave plus semblable au râle d'un malade qu'à un son musical, ou bien un fa aigu aussi agréable que le cri du petit chien dont on écrase la patte, cela suffit pour que la salle retentisse d'acclamations. »

La sympathie de la voix est un don de nature, au moyen duquel l'artiste, en s'emparant de l'âme de celui qui l'écoute, dispose ce dernier à une certaine indulgence ; mais il ne faudrait pas que le chanteur abusât de ce don précieux pour se dispenser de faire les études nécessaires.

Les accents trop nombreux s'entre-détruisent ; les accents trop faibles n'atteignent pas leur effet ; mais les accents trop emphatiques touchent de près au ridicule ; et, si le public rit au lieu d'être ému, la situation du chanteur est bien compromise.

Nous avons dit avec assez de détails que pour devenir un chanteur il faut savoir parler le français, le prononcer correctement et articuler avec vigueur et netteté. Nous rappellerons au chanteur que pour donner l'homogénéité à sa voix dans toute son étendue, il devra travailler avec soin la fusion des registres, en adoucissant les dernières notes de poitrine pour préparer les notes de fausset dans les passages ascendants, et en faisant le contraire lorsqu'il redescendra des notes de fausset aux notes de poitrine.

« Le couac, dit Battaille, résulte du passage rapide et involontaire d'un registre à l'autre, avec retour subit au registre primitif...; le couac n'a presque jamais lieu que pendant l'émission des sons de poitrine. » L'emploi du port-de-voix est le seul moyen d'éviter cet accident.

« Les chanteurs de la grande école italienne, dit M. Oscar Comettant, faisaient pour la plupart de très longues carrières ; ils chantaient durant trente et quarante ans, toujours avec une voix pure et bien posée. De nos jours, un ténor qui résiste dix ans au régime des grands opéras est un homme solide qu'on cite comme une exception. Rubini, le dernier et le plus admi-

rable représentant peut-être de la grande école italienne du XVIIIe siècle, a chanté dans toutes les capitales de l'Europe durant trente-quatre ans, sans que sa voix ait jamais rien perdu de sa puissance et de son incomparable flexibilité. — Lablache, me parlant un jour de Rubini, me dit : Je ne me souviens pas depuis vingt-quatre ans que je chante avec ce grand artiste, d'avoir surpris la moindre fatigue dans sa voix ; jamais, à ma connaissance, il ne lui est arrivé de faire un couac. »

Un autre genre d'accident à éviter, ce sont les chats. Le docteur E. Martel écrit à ce sujet : « Il n'y a qu'à examiner un larynx au moment où une de ces petites mucosités, grosse comme un grain de mil, glisse sur la corde vocale ; si le sujet émet un son, la mucosité glissera sans être animée des mouvements vibratoires tant qu'elle sera sur la partie blanche de la corde ; mais dès qu'elle arrive sur la partie grise qui est la muqueuse vibrante, on la voit aussitôt être animée de mouvements très rapides ; et dès qu'elle atteint à peu près la partie médiane, le courant d'air la chasse : c'est ce qui produit les chats. »

Le chanteur ne doit jamais se faire entendre, sans avoir préalablement essayé et purifié son organe par quelques exercices préparatoires, sons filés, gammes, etc.

« Lorsqu'on veut étendre, dit M. Masset, le registre de poitrine au-dessus de ses limites, on arrive à avoir, comme on dit communément, des trous dans la voix ; l'organe change fatalement de timbre, la fatigue arrive, puis le chevrotement, qui, après le manque de justesse, est la chose la plus insupportable chez un chanteur. »

« Qu'il me soit permis, écrit à ce sujet M. Battaille, de placer quelques réflexions relatives à une mode récente, qui n'a pour excuse ni la sonorité, ni la grâce, ni la vérité dans l'expression, et qui n'a d'autre résultat que de donner à la voix des allures vieillottes et cassées, qui ne se rencontrent d'ordinaire que chez les sexagénaires ; je veux parler du chevrotement. —Le chevrotement résulte souvent de l'exagération seule de la poussée d'air destinée à produire les sons. Dans ce cas, les muscles chargés de maintenir le degré d'ouverture glottique nécessaire à chaque son, ayant à résister à un courant d'air dont la puissance dépasse leurs forces, cèdent peu à peu à la pression, et prennent l'habitude de se contracter par saccades. On se fera une idée exacte

du phénomène en se reportant aux tremblements musculaires qui suivent généralement tout effort prolongé, comme, par exemple, le soutien à bras tendu d'un objet un peu lourd. — En tout état de cause, le chevrotement volontaire ou involontaire a pour résultat infaillible, outre la sensation insupportable qu'il procure à l'oreille, de fatiguer à la fois, et les muscles et les ligaments vocaux, et, par suite, de causer à la voix, dans un temps donné, un dommage dont il est impossible de prévoir l'étendue. »

Mais tous les défauts que nous venons d'énumérer ne résultent pas uniquement de la mauvaise éducation du chanteur, de son amour de crier pour dominer l'orchestre, et de faire applaudir par cette partie du public qui n'aime que les tours de force la puissance de ses poumons. La grandeur exagérée de certains théâtres, dont les architectes ont plutôt recherché les dorures et le brillant éclairage que la bonne acoustique, la manie des compositeurs modernes d'écrire tous les rôles au-dessus de la portée naturelle des voix, et de charger les parties d'orchestre d'une façon qui touche à la folie ; toutes ces causes ont grandement contribué à la décadence des voix. — Si la basse doit chanter dans les cordes du baryton, dans celles du ténor, etc., etc., il n'est pas étonnant que les voix qui duraient trente ou quarante ans ne durent plus que cinq ou dix ans. — Les derniers grands chanteurs de la belle école italienne ne voulaient à aucun prix chanter la musique de certains compositeurs, d'un immense talent, mais dont les œuvres meurtrières règnent aujourd'hui sur tous les grands théâtres du monde.

ANALYSE PHYSIQUE DES VOYELLES

Par le docteur A. GUÉBHARD.

L'importance qu'a prise, depuis l'invention du téléphone, tout ce qui touche à la figuration de la voix, m'engage à signaler ici un nouveau procédé d'analyse qui me paraît offrir quelque intérêt.

Ce procédé s'est présenté à mon observation il y a fort longtemps, au laboratoire de physique de la Faculté de médecine, sans que j'aie eu le loisir d'en tirer tout ce qu'il peut donner,

mais j'espère que sa simplicité me suscitera les recherches comparatives et contradictoires nécessaires pour le mettre en valeur.

Les expériences dont il va être question peuvent être exécutées avec la plus grande facilité, et sans le secours d'aucun instrument spécial : une soucoupe pleine de mercure, il ne faut pas d'autre appareil, et encore n'est-il pas utile que le métal soit bien pur, au contraire. Balayez seulement avec un bout de carte ou de papier la pellicule grise d'oxyde et de poussière, puis soufflez sur le brillant miroir : pour peu que vous ne soyez pas dans des conditions d'éclairage exceptionnellement défavorables (1), vous verrez apparaître, au lieu d'une buée humide, un magnifique système de bandes colorées, dont les vives nuances reproduiront avec un éclat incomparable la série classique des teintes complémentaires de Newton. Au lieu de quatre ou cinq « iris » que détaillait à grand peine l'illustre astronome, vous en distinguerez nettement six ou sept, et vous retrouverez depuis la bordure brune, d'épaisseur minima, jusqu'au rose et vert qui précède le blanc miroitant des nappes centrales, toute l'échelle chromatique au grand complet.

Véritables courbes de niveau, ces couleurs disent en millionnièmes de millimètre les épaisseurs d'eau condensées, c'est-à-dire la distribution exacte des densités de vapeur dans la colonne gazeuse.

De là surgissent immédiatement mille applications possibles, mille dispositions expérimentales

Mais c'est surtout pour l'étude des sons de la voix que se présente une utilisation directe du procédé. Naturellement saturés d'humidité, en effet, les courants aériens qui produisent le phénomène si varié de la parole peuvent imprimer sur le mercure de véritables diagrammes phonéidoscopiques, d'où l'on tire, sur leur constitution intérieure, des renseignements tout nouveaux.

A première vue on remarque la diversité des figures obtenues pour les différentes voyelles, et la constance relative de ces mêmes figures, indépendamment du ton, pour chaque voyelle en particulier.

On sera frappé de la prédominance, en général, de plusieurs

(1) Le meilleur éclairage est celui d'une feuille diffusive de papier blanc très mince, qu'on interpose entre la source lumineuse, bougie, lampe ou rayon solaire, de sorte que les couleurs se détachent sur le fond blanc que donne l'image du papier.

centres ou noyaux de plus forte densité, et l'on rejettera immédiatement toute assimilation absolue de la voix aux vibrations longitudinales qui peuvent sortir, si complexes qu'on les suppose, d'un orifice unique d'instrument à vent. L'on se figurera plutôt le faisceau sonore de ces grands tuyaux d'orgue que le constructeur entoure de toute une fourniture de petits tuyaux harmoniques. Pourquoi la nature ne réaliserait-elle pas à chaque instant, grâce à la mobilité de nos organes, une semblable division du courant principal en plusieurs courants collatéraux pour jeter dans l'air, les unes à côté des autres, des vibrations peut-être difficiles à superposer directement ?

Cela reviendrait à donner plusieurs goulots au lieu d'un seul, à cette sorte de bouteille à laquelle Helmholtz a si heureusement comparé la cavité buccale dans la formation de certaines voyelles. Et ne trouverait-on pas dans cette indépendance de plusieurs tuyaux sur une même cavité, à la fois sonnante et soufflante, bien mieux que dans un simple effet de renforcement ou de superposition de sons, la raison de cette constance presque paradoxale du bruit propre de chaque voyelle, harmonique ou non, de la note émise ? Ne pourrait-on lever ainsi la difficulté réelle de concevoir que le résonnateur buccal avec son élasticité renforce un son qui n'est pas du tout compris, parfois, dans les vibrations de l'anche glottique, ou bien crée ce même son, avec une intensité suffisante pour imposer à l'émission vocale un timbre fixe, sans s'arrêter ou modifier du même coup les vibrations de l'anche, ainsi que cela se passerait avec un instrument ordinaire ?

Mais, laissons de côté toute considération hypothétique. La nouvelle méthode d'analyse que je propose est un moyen facile d'avoir sur la forme du jet sonore des indications que l'on demanderait en vain à l'étude même du canal vocal. Et il suffit de rappeler, pour démontrer l'importance de ce genre d'observation, l'expérience bien connue du tuyau à anche à qui l'on fait dire à volonté *a*, *o*, ou *mmm*, sur un ton fixe, en inclinant plus ou moins sur le port-vent évasé une feuille de carton, ou simplement la main.

Dans la production des voyelles, ce ne sont point, comme on pourrait le croire, les derniers orifices, bouche et arcades dentaires, mais surtout la langue et le palais qui déterminent la forme du courant. Il est facile de s'en convaincre soit en déformant l'ouverture des lèvres par un moyen quelconque, soit en

introduisant entre elles et les gencives des doubles de papier plié, de manière à supprimer complètement l'action des dents. On peut, par exemple, avec un peu de peine, arriver à prononcer très nettement les voyelles *au* et *ou* avec la bouche tendue en forme de fente longitudinale étroite, sans altérer pour cela d'une manière sensible la forme ovale ou circulaire des figures correspondantes, qui conservent toujours leur centre unique (*fig.* 1).

C'est qu'en effet le nombre des centres est un des éléments principaux de comparabilité, et l'on obtient sur ce point une constance presque surprenante, avec quelques précautions tout à fait simples.

Il faut émettre les voyelles sur un ton bien net, pendant deux ou trois secondes, mais sans efforts, avec la disposition des organes le plus naturelle possible, à quoi l'on arrive facilement en s'y disposant un peu d'avance, au moment de se pencher au-dessus du mercure. Il faut que l'émission soit assez forte ou la distance assez faible (3 à 4 centimètres environ) pour que le jet de vapeur n'ait pas le temps, en vertu de son élasticité de tension, de se mettre en désaccord sensible avec le courant chaud qui lui sert de véhicule : autrement l'on retrouverait toujours, sans rien pouvoir inférer sur l'état de l'air lui-même, cette forme circulaire où tendent si vite, d'après les recherches de MM. Tresca et Bazin, les jets solides et liquides, et *à fortiori* gazeux.

Mais deux ou trois essais montreront mieux que toutes les recommandations les moyens d'obtenir de bons résultats, et l'on arrivera très vite à dresser un tableau d'ensemble des figures caractéristiques des voyelles, comme je l'ai fait dans la fig. 1, sur la moyenne de plusieurs centaines d'expériences renouvelées dans les conditions les plus diverses.

Quoique le *ton* n'ait pas d'influence sensible sur les figures, il est bon de noter que le tableau a été dressé sur l'*ut* d'un grand diapason de Kœnig, dont les forts battements indiquaient le voisinage de l'unisson. Pour mieux préciser encore, voici une série de mots : *dot*, *dos*, *doux*, — *dais*, *dé*, *dis* — *de*, *deux*, *du* (*ref.* Littré) ; en allemand : *Schosz*, *Schoosz*, *Schuh* — *saen*, *See*, *sie*, — *Schosse*, *Schosze Schühchen* (*ref.* Kellner's Hdvtb.), dont la prononciation peut servir de type aux neuf sons-voyelles que Chladni rangeait déjà en trois familles naturelles à partir de l'A, le premier son qui s'échappe de la bouche de l'enfant, la première lettre que les peuples inscrivent dans leur alphabet.

C'est aussi l'A que nous voyons, avec sa figure compliquée, se placer en tête et comme en dehors des autres. Cette multiplicité de centre qui fait de la fig. 1 l'une des plus curieuses, mais aussi des moins constantes, répond sans doute à la richesse d'inflexion de la voyelle, émise la bouche grande ouverte. « Le bruit propre de l'A est très complexe », dit M. le professeur Gavarret dans son bel ouvrage sur les *Phénomènes physiques de la Phonation*; « son ton dominant est très difficile à saisir... » Ainsi en est-il de sa figure, qui donne réellement tous les intermédiaires entre l'a très ouvert (de *âme*, par exemple) et *é*, *o*, *e*.

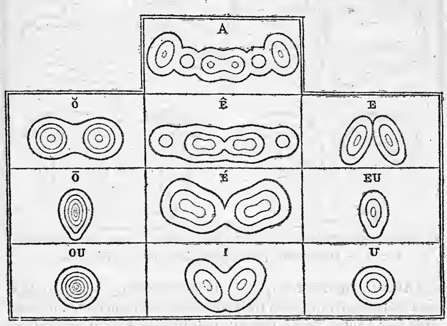


Fig. 1. — Diagrammes phonéïdoscopiques des dix sons-voyelles principaux.

L'*ê*, au contraire, présente une grande fixité, si l'on a le soin de le prononcer bien ouvert. Mais en passant à *é*, *i*, l'on retrouve presque autant de nuances qu'il y a de signes dans l'écriture : *è*, *et*, *ai*, *ez*, *î*, *y*, etc.

Dans les deux autres familles, à mesure que croît la simplicité, la constance devient tout à fait absolue. Le parallélisme qui saute aux yeux d'une colonne à l'autre du tableau justifie l'orthographe allemande, qui ne distingue que par un tréma les sons de même figure ; et lorsqu'on voit les cercles parfaits que donnent, sous l'influence prédominante de l'ouverture labiale, les

bruits très simples de l'*ou* et de l'*u*, comme feraient les notes pures du *sifflement*, on est forcé de reconnaître la connexité qui existe entre la composition des diagrammes et la complexité du son.

C'est ce qui ressort mieux encore des figures très curieuses que donnent les voyelles nasales par suite de la division médiane du double courant des narines (fig. 2). Ce courant, qui existe presque

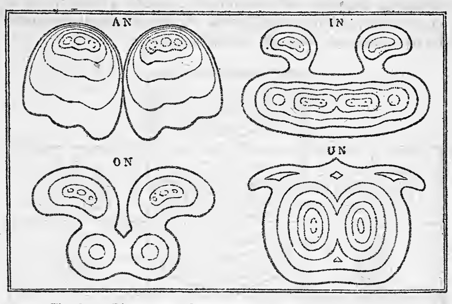


Fig. 2. — Diagramme phoneïdoscopique des voyelles nasales.

seul dans le son *an*, donne, avec de fortes échappées vers le bas, deux courbes réniformes à trois centres, symétriquement inclinées l'une vers l'autre. Très faible, au contraire, dans *un*, il faut le faire durer assez longtemps pour en trouver la trace, sous forme de deux fines oreillettes, au haut du double ovale de l'*e* confondu en une seule courbe largement évasée en cœur : ce qui produit, comme ensemble, un effet tout à fait original. Si l'on empêche, par un procédé quelconque, le courant nasal de marquer sur le mercure, on trouve exactement la figure de l'*e*, ou *eu* ouvert (comme dans *peur*), ce qui prouve que nos pères étaient plus près de la vérité physiologique en écrivant, dans certains mots, *eung* — même avec un *g* — que nous, avec notre *un* simplifié. Et si jamais nous entendons un gamin de Paris se vanter qu'il a « *eun' belle voix* », nous n'en rirons plus que comme d'un phé-

nomène d'atavisme et non de tératologie linguistique, au lieu que nous chercherons des affinités non françaises au paysan qui dit « *in chien.* »

La prononciation de *in* montre, en effet, d'une manière très constante, au-dessous des deux taches nasales de moyenne intensité, la figure complète de l'*é* : d'où l'on conclut à la rigueur que la véritable orthographe de ce son est plutôt dans les mots *pain*, *peint*, *faim*, *feint* que dans les mots *pin*, *fin*, mais jamais dans ceux qui s'écrivent par *un*.

Enfin, *on* montre d'une manière très intéressante la simple superposition, à égale intensité, du courant nasal et du courant buccal en une figure divisée en croix, dont la partie inférieure reproduit très nettement la courbe de l'*ò* ouvert.

Quant aux consonnes, il en faut laisser l'étude à d'autres procédés. Si indépendantes que soient des voyelles les *pneumatiques*, elles sont encore trop exclusivement sous la sujétion des lèvres et des dents pour rien donner de général. On constate les échappées en avant de l'*f*, les fusées multiples de l'*s*, le large courant du *ch*, le courant étroit du *th* anglais, la parenté de l'*r* roulé et de l'*r* grasseyé (R_2 et R_3 d'Helmholtz) avec le *ch* des Allemands. Mais alors même qu'on parviendrait, par un refroidissement convenable du mercure, à saisir ce qu'il y a d'instantané dans le bruit-consonne, on se trouverait toujours dominé par la figure de la voyelle, ou tout au moins par le double centre de l'*e* muet, dont il est impossible de se défaire. C'est tout ce qu'on arrive à constater sur le mercure si l'on essaye encore de répéter plusieurs fois sur place la syllabe muette ; et l'on renoncera dès lors à demander à ce procédé des indications que donnent à peine les meilleurs phonographes.

Il faut s'en tenir aux résultats acquis, et ne leur demander encore, en fait de comparabilité, ni plus ni moins qu'aux autres procédés figuratifs. Variables, en effet, comme les phénomènes qu'ils représentent, ils doivent refléter ces mille nuances qui font reconnaître une personne au son de sa voix, un mouvement d'humeur à une intonation, un pays, une province à l'accent ; et ce n'est pas sans étonnement qu'il nous a été donné, par ces temps de gelée, d'en trouver une vérification très nette et très probante en faisant fondre par la prononciation des voyelles le givre des fenêtres d'appartement.

L'avantage incontestable qui nous reste est de pénétrer direc-

tement, par une application en quelque sorte mathématique de la méthode des sections planes, dans l'intimité même du jet sonore ; et, sans insister ici sur les nombreuses conséquences théoriques et pratiques qui peuvent être basées sur le nouveau mode d'observation ; sans espérer, d'ailleurs, une concordance que n'ont pu obtenir, sur des points fondamentaux, les plus illustres physiciens ; il est permis de souhaiter que des recherches multipliées et comparatives puissent établir la juste valeur de la méthode, en ajoutant quelques éclaircissements à la question si complexe et si intéressante de la voix humaine.

BIBLIOGRAPHIE

Formation des registres du chant, par le Dr J. Michaël, d'Hambourg. — Librairie Léopold Voss, 1889.

M. Michaël nous apprend que l'expérience lui fait admettre quatres registres qui sont chacun sous la dépendance d'un muscle directeur, d'un muscle en chef (Leitmuskel) : 1° Registre grave de poitrine qui ne possède pas un muscle chef, l'occlusion de la glotte n'étant pas complète pour les notes de ce registre ; 2° registre élevé de poitrine sous la direction de l'ary-aryténoïdien ; 3° le registre du médium sous la direction du thyro-aryténoïdien ; 4° le registre de tête sous la dépendance du crico-thyroïdien auquel l'ary-aryténoïdien prête souvent son concours.

M. Michaël termine son travail par la conclusion pratique suivante : la glotte a la forme d'une fine ligne noire pendant l'émission de la voyelle A. Toutes les fois que cette image est modifiée, cela indique une paralysie des muscles glottiques et, suivant l'aspect anormal observé, il est possible au médecin, affirme M. Michaël, de diagnostiquer le registre qui manque au chanteur.

Enfin M. Michaël termine par une étude très minutieuse, trop minutieuse peut-être, sur le rôle de chacun des faisceaux du crico-thyroïdien.

*
* *

Des troubles vocaux. — Modification de la voix dans les lésions pathologiques et les anomalies peu importantes du pharynx, par

le Dr Michel de Cologne (Deutschen Medicinischen Wochenschrift n° 20, 1889.)

M. Michel, après avoir indiqué par des exemples que la voix est souvent modifiée par les causes les plus légères en apparence, déclare que toutes les fois que la voix est plus ou moins altérée il faut s'abstenir complètement de chanter sous peine de la perdre pour toujours. M. Michel montre ensuite que toutes les fois que le mouvement du voile du palais est entravé soit par le gonflement des amygdales ou des adhérences velaires, la formation et l'étendue de la voix sont compromises. La suppression de ces obstacles a souvent contribué, d'après ses observations, à augmenter le nombre des notes élevées et à diminuer le tremblement de la voix. M. Michel explique l'influence du voile, du palais sur la voix par ce fait que lorsque l'action du thyro-palatin, qui constitue une partie du pharyngo-palatin est entravée, les mouvements d'élévation du thyroïde en reçoivent le contre-coup, d'où diminution dans la tension longitudinale des cordes vocales.

*
* *

Des opérations plastiques sur le palais chez l'enfant, leurs résultats éloignés, par le Dr J. Ehrmann (de Mulhouse).— Paris, chez Félix Alcan, 108, boulevard Saint-Germain, 1889.

M. le Dr Ehrmann s'est acquis une véritable notoriété dans la pratique de ces délicates opérations urano-staphiliennes qu'il a été du reste un des premiers à pratiquer sur une large échelle. Il est donc parfaitement qualifié pour venir nous faire part de son expérience sur les résultats de ces opérations. Nous ne nous occuperons ici, bien entendu, que des résultats fonctionnels.

« Si l'occlusion anaplastique de la fente anormale remédie d'une façon complète aux troubles physiologiques qui en dépendent, dit M. Ehrmann, elle n'a le plus souvent pas tenu ce qu'on en espérait au point de vue de la restitution de la parole.

« On a donné de ce fait des explications diverses ; la cause véritable me paraît être que le squelette de la voûte étant toujours plus ou moins atrophié et raccourci, ainsi que l'ont démontré MM. Passavant et Trélat, l'espace annulaire circonscrit par le muscle constricteur supérieur et par les muscles staphylins

n'arrive pas à se contracter sur les ondes sonores à un degré normal, le développement irrégulier des os ayant déplacé les points d'attache des divers groupes de muscles. Il semble donc qu'il y ait là comme point de départ à l'intonation défectueuse une cause anatomique, et que le résultat à attendre de l'opération dépendra avant tout du degré de la malformation.

« D'autre part, les conditions de fonctionnement du voile du palais, comme celles aussi de la langue, du pharynx et des lèvres, ne sont plus les mêmes, chez les sujets porteurs de divisions palatines que dans l'état normal ; pour que ces conditions se modifient, il est naturel qu'il faille après l'occlusion de la fissure une gymnastique vocale largement prolongée. »

Nous pensons avec M. Ehrmann que la malformation anatomique joue un rôle dans le nasonnement qui persiste, quoi qu'on fasse, chez certains opérés même après une éducation méthodique prolongée. Nous reviendrons du reste sur ce sujet.

*
* *

L'Enrouement, *Causes*, *Importance*, *Guérison*.
par le Dr MAXIMILIAN BRESGEN. — 1889, chez Heuser, de Berlin.

C'est à une affection du larynx, et surtout des cordes vocales qu'on doit toujours l'enrouement, car la respiration a lieu toujours par la glotte, où la voix se forme : aussi tout ce qui nuit à la glotte nuit aussi à la respiration et à la voix.

L'enrouement est produit par un refroidissement ; le plus souvent il est précédé par un rhume, ce qui montre l'importance des maladies des cavités nasales, dont on ne se rendait pas bien compte avant le laryngoscope et le *speculum* du nez. Le nez ne sert pas seulement à l'odorat, mais à la respiration aussi, car l'air respiré par le nez est si chargé de vapeurs d'eau, qu'il n'enlève presque pas d'humidité aux muqueuses des voies respiratoires qui se trouvent plus bas. Le nez, tout en rendant plus humide l'air inspiré, le réchauffe aussi et le délivre de toute impureté. Ainsi ceux qui ne peuvent pas respirer par le nez, sont sujets, plus que les autres, aux inflammations du cou, enrouements, toux, etc.

L'homme n'est qu'une machine dont toutes les parties se tiennent dans les maladies du cou. C'est la porte d'entrée, le nez, qu'il faut examiner avant tout, car sa muqueuse, une fois

enflammée, détermine des affections du cou, du larynx et des voies respiratoires.

L'enrouement est causé le plus souvent par l'inflammation des cordes vocales et de la muqueuse du larynx, et quelquefois par la paralysie des cordes vocales ou par des polypes qui existent dans le larynx ; l'examen de celui-ci est dès lors nécessaire avant tout traitement.

Dans les maladies du larynx qui permettent un traitement local, on doit examiner d'abord si les cavités nasales et pharyngiennes sont en parfaite santé. Le grossissement des amygdales obture les ouvertures postérieures du nez, de manière que l'air respiré par la bouche arrive aux poumons froid, sec et impur, ce qui cause des inflammations à la muqueuse,tout en empêchant les cordes vocales de fonctionner régulièrement. La maladie de l'empereur Frédéric III a montré que dans les cas d'enrouement, il faut examiner sans retard l'intérieur du larynx.

Le traitement de l'enrouement varie suivant les circonstances. Avant l'examen du larynx,des cavités pharyngiennes et du nez, tout traitement est irrationnel. Le traitement dans les villes d'eau doit être proscrit, si d'autres maladies ne l'imposent pas. Mais on ne saurait considérer comme un traitement local les douches nasales,l'inspiration de vapeurs chaudes ou de liquides pulvérisés, les gargarismes, priser toute sorte de poudres, malgré que dans certains cas on pense en obtenir des résultats satisfaisants. En tout cas, il faut toujours consulter un médecin spécialiste.

Quant aux squirrhes, on peut suivre dans le commencement un traitement local, mais, dans le cas d'enrouement, il faut toujours appeler un spécialiste, et le malade recouvrera sa voix, une fois le squirrhe enlevé. Aussi, grâce à la laryngoscopie, on peut aujourd'hui conserver à l'homme la voix et la parole.

* * *

Des difficultés de la respiration par le nez ; leur importance, par le Dr M. Bresgen. — 1889, chez Heuser, de Berlin.

Dans un rapport que le Dr Bresgen adressa en 1884 au Ministre de l'instruction publique de Prusse,il appela l'attention de celui-ci sur les conséquences fâcheuses que produit la difficulté de respirer par le nez, due à des catarrhes chroniques et aux

grossissements des amygdales. La respiration pulmonaire n'est plus que superficielle, ce qui entrave le développement des poumons et de la poitrine de l'enfant, ainsi que celui de ses facultés mentales par les douleurs de tête et par les troubles nerveux qui en sont la suite. La dureté d'oreille, d'abord, la surdité totale enfin, en sont aussi engendrées. C'est pourquoi le corps enseignant devrait veiller à ce que la respiration des enfants soit toujours libre et faite par les deux cavités nasales.

En 1887, M. Bresgen, adressait un autre rapport au Ministre de l'instruction publique, en lui rappelant que la dureté d'ouïe arrivée à la suite de la rougeole, de la scarlatine, etc. se produit surtout chez des individus dont la respiration par le nez n'est pas régulière. Ainsi on doit veiller à ce que la respiration par le nez soit toujours libre : toute entrave empêche le développement physique et intellectuel de l'enfant. L'importance des maladies qui ont pour effet d'entraver la respiration par le nez d'une manière chronique, a été aussi reconnue par le dernier congrès des naturalistes et médecins allemands tenu à Wiesbaden.

*
* *

Méthode Panseron. Chez l'auteur, quai Malaquais, n° 21, 1890.

Nous recevons la 81e édition de la méthode de vocalisation et l'A B C du solfège de la méthode Panseron.

L'éloge n'est plus à faire de cette méthode. Les solfèges ainsi que les méthodes de Panseron forment, comme on sait, un enseignement gradué, qui prend l'enfant avec son organe délicat, le guide par une marche prudente et progressive et le conduit sans fatigue à tout l'éclat, à toute l'ampleur et toute la souplesse de sa voix d'adulte.

Berton, Auber, Fétis, Rossini, Mercadente, Tamburini, Ambroise Thomas, Gounod, Lablache et bien d'autres autorités incontestables ont fait l'éloge de Panseron. Nous ne pouvons rien y ajouter.

*
* *

Hygiène, développement et conservation de la voix, par le Dr R. Botey. Imprimerie La Academia, ronda universidad, 6, Barcelone, 1886.

Ce volume est placé sous le vocable de l'épigraphe significative suivante de Flourens : « J'ai toujours regretté que les artistes

vécussent éloignés des hommes de science, et je ne le comprends pas. Les lois de la nature embrassent tout, rien ne leur échappe ; et l'art lui-même, ce fils de la fantaisie, les observe à son insu. »

M. le Dr Botey après avoir donné dans les trois premiers chapitres quelques notions d'acoustique biologique, d'anatomie et de physiologie de la voix, aborde l'enseignement du chant, qui est la partie importante de son travail. Je m'empresse de dire qu'il fait montre en cette matière non seulement de connaissances scientifiques sérieuses, mais encore d'une expérience dans l'enseignement pratique du chant, qu'on n'est généralement pas habitué à rencontrer chez les médecins, même chez les laryngologistes.

« L'enseignement du chant, dit le Dr Botey, constitue une véritable spécialité dans la musique, un art complètement séparé. Il ne suffit pas de bien jouer d'un instrument quelconque, de lire parfaitement la musique, de connaître l'harmonie et la composition, d'avoir entendu beaucoup de chanteurs et dirigé de nombreux opéras. Ce sont assurément là de précieuses qualités ; elles sont cependant insuffisantes si elles existent seules. Il faut avoir une grande expérience personnelle pratique de la carrière théâtrale, car il ne faut pas oublier que le chant est avant tout un art d'imitation. Mais il ne suffit pas de dire à l'élève : Faites comme moi, parce que ce que je fais est bien. Lorsqu'un grand artiste a acquis par de longues années de pratique au théâtre le droit d'enseigner, il faut non seulement qu'il puisse se rendre compte de ce qu'il enseigne, mais encore qu'il puisse dire le pourquoi de chaque exercice. Il faut qu'il possède la *pédagogie* du chant, et que cette pédagogie artistique soit éclairée par la science, afin qu'il puisse expliquer logiquement ses procédés et les inculquer avec succès à ses élèves.

« Il est de plus nécessaire d'établir d'une manière précise et exacte les moyens par lesquels un artiste peut acquérir une bonne exécution tant au point de vue de l'exécution qu'au point de vue du style. Mais si nous manquons de données scientifiques positives et de traditions écrites bien observées, nous sommes inondés de professeurs improvisés.

« La réforme de l'enseignement du chant sur des bases scientifiques et artistiques est une question plus élevée qu'il ne paraît au premier abord. Nous sommes convaincu que si les bons artistes sont rares, les bons maîtres n'abondent pas.

« Aujourd'hui, chaque professeur de chant a une méthode spéciale et particulière qu'il considère comme bien supérieure à celle de ses autres collègues. Mais si l'anarchie règne dans les méthodes, le résultat est trop souvent le même : l'éducation théâtrale est prématurée, vicieuse et incomplète.

« Aussi voyons-nous chaque jour des voix magnifiques, étendues, bien timbrées, et qui faisaient concevoir de grandes espérances ne pouvoir parvenir à débuter dans aucun théâtre. Sur cent élèves doués de qualités suffisantes pour chanter au théâtre, dit le Dr Botey, qui évidemment pousse les choses au noir, un seul arrive à être artiste de mérite, deux ou trois chantent plus ou moins bien ou mal. Quant aux autres, ils ne peuvent même pas aborder la scène ! »

Pour le Dr Botey le XVIIIe siècle fut l'âge d'or du chant ; Rome et Florence en furent le berceau, mais les Conservatoires les plus célèbres furent ceux de Naples et de Bologne.

Les études de vocalisation, du mécanisme vocal étaient alors considérées comme tellement importantes que Porpora, le maître le plus célèbre de ce temps, avait une méthode d'enseigner le chant tout à fait particulière.

L'histoire raconte, dit M. Botey, que dès le commencement de l'éducation musicale de Cafarelli, Porpora lui donna un cahier sur lequel il y avait des échelles, des notes filées et modulées, et que pendant cinq ans le pauvre Cafarelli ne put rien chanter en dehors de cela. Lorsqu'à la fin sa patience fut à bout, il demanda à son maître quand il pourrait chanter un morceau quelconque : « Va, lui dit alors Porpora, tu peux maintenant courir le monde et chanter tout ce que tu voudras, tu le sais déjà. »

Nous ne suivrons pas M. Botey dans l'énumération des exercices qu'il indique pour le développement de la voix, et dans l'exposé d'un enseignement méthodique et gradué du chant réparti en quatre années. Ce travail, absolument remarquable, mériterait d'être reproduit en entier, mais la place nous manque pour cela. Mais nous engageons vivement nos lecteurs à se procurer cet intéressant volume. Ils y trouveront des idées très nettes et très arrêtées sur l'éducation de la voix chantée, ainsi qu'une méthode d'enseignement scientifiquement et artistiquement rationnelle.

Le Directeur : Dr Chervin.

Tours, imp. Paul Bousrez. — Spécialité de publications périodiques.

MATINÉES - CAUSERIES
DU THÉATRE D'APPLICATION

M. Bodinier a eu l'heureuse idée d'organiser au Théâtre d'Application, dont il est le fondateur, des causeries sur divers points qui touchent au théâtre, à la littérature, à la diction, etc.

Les sujets sont aussi variés que possible, ainsi qu'on peut le voir dans le programme ci-dessous, et le nom des *Lecteurs* nous est un sûr garant que ces causeries seront pour tous d'excellentes leçons. En effet, les orateurs sont tous des *spécialistes* éminents. Ils ne parleront, — chose rare, par le temps qui court — que de choses qu'ils ont étudiées toute leur vie, qu'ils connaissent à fond. N'est-ce pas le cas de dire, avec le poète, que leurs discours sont

Moins écrits que pensés, moins pensés que vécus.

C'est M. Delaunay qui a inauguré la série de ces « *select causeries* », le mercredi 12 mars, par un entretien sur le théâtre de Molière. Il a donné une version assez plausible des remaniements dont la fameuse scène du sonnet à Uranie, du Misanthrope, a été l'objet.

Il serait fort à désirer que ces causeries eussent une vie plus longue que les soixante minutes qu'elles durent au Théâtre d'application, et nous voudrions qu'elles fussent publiées. Ceux qui ont eu le plaisir de les entendre y retrouveraient d'agréables souvenirs ; ceux qui pour une raison quelconque n'ont pu les entendre de la bouche même du professeur, auraient plaisir et profit à en prendre connaissance par la lecture.

*
* *

Programme des Matinées-Causeries

12 mars. — DELAUNAY. Le Théâtre de Molière. — *Le Misanthrope*, *l'Ecole de maris*.

15 mars. — Francisque SARCEY. Etude sur Béranger.

19 mars. — SARAH BERNHARDT. Recherches et Etudes sur le rôle de Jeanne d'Arc.

22 mars. — Marie LAURENT. Le Grand drame. Les Mères tragiques.

26 mars. — COQUELIN aîné. Étude sur Molière et Shakespeare

29 mars. — WORMS. Les Hommes du Théâtre de Dumas fils.

2 avril. — Anatole FRANCE. Le Théâtre dans les Couvents au temps de la Renaissance.

5 avril. — VAUCAIRE. Maurice DONNAY. FRAGEROLLE. Leurs œuvres : Musiques et Chant.

9 avril. — Maurice BOUCHOR. Les Marionnettes au Théâtre.

12 avril. — H. BAUER. L'Art nouveau au Théâtre.

16 avril. — BRUNETIÈRE. Le Naturalisme contemporain : *Flaubert*, *G. Eliot*, *Tolstoï.*

19 avril. — SARAH BERNHARDT. Recherches et Études sur le rôle de Jeanne d'Arc.

23 avril. — Jean RICHEPIN. *Miarka*, la Fille à l'Ourse. Auditions des chansons, musique d'Alex. Georges, chantées par Mme Yreling-Rambaud.

26 avril. — Jacques SAINT-CÈRE. De l'Adultère dans les différentes littératures.

30 avril. — Camille BELLAIGUES. Études sur Grétry. — Auditions.

3 mai. — COQUELIN cadet. Récits et Poésies humoristiques.

7 mai. — REICHEMBERG. Les Ingénues au théâtres. Récitations.

10 mai. — Jules LEMAITRE. Le Théâtre de Dancourt.

14 mai. — François COPPÉE. Œuvres inédites.

17 mai. — Jean RICHEPIN. *Miarka*, la Fille à l'Ourse. Auditions des chansons, musique d'Alex. Georges, chantées par Mme Deléage.

21 mai. — Henry FOUQUIER. La Morale au Théâtre.

24 mai. — BARTET. Les Jeunes premières au Théâtre. Récitations.

28 mai. — Louis GANDERAX. Faut-il regarder Alfred de Musset comme « *un artiste* » ou comme « *un bourgeois* »?

31 mai. — E. GOT. Les Poètes-ouvriers.

Conditions d'abonnement : *La série des 24 Causeries, pour fauteuil*, 140 francs.

S'adresser à l'Administration : 18, rue Saint-Lazare, de 10 heures à 4 heures.

TOURS, IMPRIMERIE PAUL BOUSREZ.

Tome I. Avril 1890 N° 4

LA VOIX

PARLÉE ET CHANTÉE

ANATOMIE, PHYSIOLOGIE, PATHOLOGIE
HYGIÈNE ET ÉDUCATION

REVUE MENSUELLE

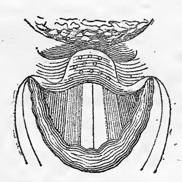
PUBLIÉE

Par le Docteur CHERVIN

Directeur de l'Institution des Bègues de Paris

Avec le concours

des Médecins, Professeurs, Critiques et Artistes les plus compétents



PARIS

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

Avenue Victor-Hugo, 82.

Prix de l'Abonnement : 10 francs par an.

SOMMAIRE DU NUMÉRO D'AVRIL 1890

AVIS

L'Administration de la Revue a l'honneur de prévenir ceux de ses lecteurs qui n'ont pas encore envoyé le montant de leur abonnement, de vouloir bien le faire parvenir, le plus tôt possible, afin d'éviter des retards dans l'envoi du journal.

Le mode d'abonnement le plus simple est d'envoyer un mandat-poste de 10 francs, au nom de

M. L'ADMINISTRATEUR DE LA "VOIX"
82, Avenue Victor-Hugo.
Paris.

1re ANNÉE · N° 4. · AVRIL 1890.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE

QUESTION DE PRONONCIATION

Par F.-P. Talbert
Docteur ès lettres, professeur au Prytanée militaire (1)

La discussion qui s'est élevée entre Mme Sarah Bernhardt et M. Sarcey au sujet de la prononciation du mot *mai* n'est qu'un épisode, — et non des moins intéressants, — de la lutte que depuis trois siècles se sont livrés les grammairiens sur le son de cette voyelle composée *ai*, comme on l'appelle aujourd'hui, laquelle était originairement une diphtongue.

Au XIe siècle, — je ne remonterai pas jusqu'au déluge, mais je crois utile pour l'édification du lecteur de remonter jusqu'aux premiers temps de la langue, — *mai* ne sonnait ni *mè* ni *mé*. Issu du latin *maium*, en perdant la désinence *um*, comme tous les noms analogues, il avait conservé dans son radical la prononciation latine, c'est-à-dire que *mai* se prononçait alors absolument comme nous prononçons aujourd'hui *mail* (malleum), le jeu de *mail*, la promenade du *mail*. Ceux qui en douteraient, je me permets de les renvoyer à la page 32 de l'Introduction de la Chanson de Saint Alexis, édition Gaston Pâris.

A la fin du XIe siècle, et par un phénomène phonétique qui s'est également produit en grec, la diphtongue *ai* (pron. *ail*) devint voyelle et sonna *è*, sinon dans tout le domaine de la langue d'oil, du moins en Normandie et dans l'Ile-de-France. Dans la chanson de Roland on rencontre des preuves incontestables des deux prononciations, celle en *ail* et celle en *è*. Le poète n'a point fait appel au mois de *mai*, mais s'il eût

(1) Voir dans le numéro de janvier, p. 12 , l'article de M. Sarcey.

employé ce mot à la fin d'un vers, il est probable que, selon que l'assonance eût été en *a* ou en *ai*, il eût prononcé ici *mail*, là *mà* (1).

C'est au XIIe siècle que la prononciation de *mai* (pron. *mail*) en *mè* se généralise (2), et cette prononciation dura pendant tout le XIIIe et une bonne partie du XIVe. Mme Sarah Bernhardt en prononçant *mai* (mè) parle comme parlaient déjà les contemporains de saint Louis.

Le roman de *Berte aus grans piés* qui appartient à la seconde moitié du XIIIe siècle et qui est l'œuvre de l'un des poètes les plus purs et les plus corrects de ce temps renferme une laisse de vingt-huit vers, tous rimant en *ai*. Le dernier est celui-ci :

Elle est plus gracieuse que n'est la rose en *may*.

Or sur ces vingt-huit vers, je trouve à la rime seize futurs (*mentirai*, *ferai*), trois indicatifs parfaits de la première conjugaison (*trouvai*, *esgardai*, *acointai*), un indicatif présent (bien le *sai*), et pour le reste, des noms de diverses provenances soit adjectifs (*vrai* répété deux fois), soit substantifs propres (*Aussai*, *Cambrai*, *Nicholai*), soit substantifs communs (*glai*, *delai*) et enfin *may*.

Toutes ces désinences provenant soit de *a* tonique plus un *i* ou un *e* (= *i*), qui se trouvant à la syllabe suivante a passé par-dessus la consonne qui le séparait de l'*a* et est venu se joindre à lui (3), soit de *a* tonique plus une gutturale qui s'est changée en *i*, comme dans *faire* de *facere*, *mais* de *magis*, *vrai* de *veracem*, *Cambrai* de *Cameracum*, soit enfin d'un *a* tonique à la suite duquel un *i* s'est produit pour

(1) C'est ainsi que dans *la Passion* 42, *vai* assonne à *voldrat*.

(2) C'est alors que l'on voit des mots comme *fraisle* (fragilem), *graisle* (gracilem) devenir *fresle*, *gresle*.

(3) C'est ainsi que *varium* a produit *vair*, *sapio sai* et *habeo* (= *habio*) *ai*, lequel forme la terminaison de tous les futurs.

des raisons qu'il serait trop long d'énumérer ici, on peut affirmer que dans toutes ces rimes *ai* sonnait très ouvert.

C'est également de cette manière qu'on dit dans certains dialectes à l'est de Paris, où l'on prononce cet *è* d'une telle ouverture de bouche, que les auteurs comiques et les faiseurs de chansonnettes s'en sont servi plus d'une fois pour égayer leur auditoire. On ne craignait point au moyen âge d'opérer, par une prononciation également ouverte de la finale *ai*, une confusion entre la première personne du singulier du passé défini *j'aimai*, et l'imparfait *j'aimais*, entre le futur *j'aimerai* et le conditionnel *j'aimerais*, attendu que si la flexion du parfait et du futur était alors celle de nos jours, la flexion de l'imparfait et du conditionnel n'était pas la même qu'aujourd'hui, ces deux derniers temps se terminant par *eie* en Normandie et par *oie* dans l'Ile-de-France *j'ameie*, *j'amoie*; *j'amereie*, *j'ameroie*.

Dès le XIII[e] siècle, mais surtout au XIV[e] et au XV[e], le son exprimé auparavant par *ai* dans l'écriture fut souvent rendu par *e* (1). C'est ainsi que dans Eust. Deschamps l'on rencontre *aguait* devenu *aguet* et je *scè*, il *scet* à côté de je *sçay*, il *sçait*. Cette modification de l'orthographe semble prouver que déjà la prononciation de *ai*, du moins dans les mots où on le remplaçait par *e*, était moins ouverte pour l'oreille du poète que pour celle de ses devanciers. Et peut-être, l'écriture agissant à son tour sur la prononciation, faut-il voir dans cette orthographe une des causes, qui contribuèrent à faire sonner en *é* fermé les désinences de la première personne du singulier du parfait de la première conjugaison et du futur de toutes les conjugaisons. Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'à partir du XV[e] siècle qu'on voit rimer *é* avec *ai*, *et* avec *ait*, et Palsgrave, qui écrivait vers 1525, dit formellement dans son *Esclarcissement de la langue françoyse* : « Ils (les Français)

(1) *Dialecte blaisois*, p. 64, exemples de *ai* représenté par *e*.

écrivent *diray*, *feray*, *parleray*, *convertiray*, mais ils prononcent *direy*, *ferey*, *parlerey*, *convertirey*. »

A partir de ce moment, règne entre les grammairiens un désaccord, qui se perpétue de nos jours, sur la prononciation de *ai* final. Delamothe (1592), Duez (1639) prétendent qu'il doit sonner en *è* ouvert; De la Touche (1696) et Buffier (1709) en *é* fermé : « On prononce, dit ce dernier, je *chantai*, je *dirai*, un *geai*, le mois de *mai*, comme si l'on écrivait *chanté*, *diré*, *gé*, *mé*. » — « Il n'est point vrai, riposte Boindin (1710), que l'*ai* des mots *mai*, *guai*, *essai*, *délai* (1) se prononce comme un *é* fermé, » et pour concilier toutes les opinions il déclare que dans tous ces mots *ai* ne sonne point comme un *e* ouvert, mais « comme un *e* ouvert *bref*. »

Je n'ai point la prétention de citer les témoignages de tous les grammairiens. Qu'il me suffise de dire, bien que Littré soit du parti de Mme Sarah Bernhardt et note la prononciation de *mai* par *mè*, que la plupart me paraissent avoir résolu la question de la façon la plus rationnelle en reconnaissant avec Lanoue, avec Boïndin, etc., deux espèces d'*e* ouvert : L'*e* ouvert long et l'*e* ouvert bref, ou pour laisser parler Fauleau (1781) : l'*e* ouvert, comme dans *procès*, *succès*, et l'*e* demi ouvert qui tient le milieu entre l'*e* ouvert et l'*e* fermé, comme dans les mots *chef*, *maternel*, *perception*, etc. Lemaire (1862) va plus loin : « L'*e* ouvert, dit-il, PREND DIVERSES NUANCES selon qu'on ouvre plus ou moins la bouche pour le prononcer : *chef*, *modèle*, *père*, *thèse*, *tempête*, *procès*. »

Eh bien, pour en revenir au sujet même de la discussion, dans cette gamme d'*e* diversement ouverts, il est évident (c'est une question qui ne relève pas uniquement de l'usage, mais aussi du tact et du goût) que l'on doit choisir celui qui

(1) « Quand on veut, écrit Lanoue (1596), on lui adoucit aussi (à *delay*) la prononciation jusques à ne sentir rien que l'*é* masculin, quasi comme si on escrivoit *delé*, et n'est pas mal receu. »

peut le mieux s'appliquer sans choquer l'oreille à la prononciation des deux rimes *mai, j'aimai*. C'est ce que nous faisons tous les jours pour d'autres rimes que celle-ci :

> De nos princes hébreux il aura le *courage*,
> Et déjà sa raison a devancé son *âge*,

dit Racine dans *Athalie;*

> Si quelque Esprit malin les veut traiter de *fables*,
> On dira quelque jour pour les rendre *croiables*,

écrit Boileau dans son *Epître au roi ;*

Et encore Racine dans *Mithridate*, III, 4 :

> Pharnace... me troublant par des *fables*,
> Grossit, pour me sauver, le nombre des *coupables*.

Faut-il prononcer *ăge*, *făbles* ou *courăge, coupăbles?* Non l'on cherche une prononciation mitoyenne, où l'on fasse l'*a* d'*āge* et de *fābles* un peu moins ouvert, celui de *courăge*, *coupăbles* un peu moins fermé (1).

J'en dirai tout autant des rimes si communes aux trois derniers siècles de *Jupiter* avec *chanter*, *enfer* avec *triompher*, *cher* avec *chercher* (La Fontaine, *Le petit poisson et le pêcheur*), *mer* avec *aimer* et même *l'air* avec *chanceler*, ou *chair* avec *rocher* (Ronsard). Et c'est pourquoi l'Encyclopédie, par la plume de Dumarsais, qui reconnaît trois sortes d'*e* ouvert, recommande de faire suivre l'infinitif en *er* d'un mot commençant par une voyelle « afin, dit-il, que l'*r* final se liant avec la voyelle qui commence le mot suivant, l'*e* de l'infinitif devienne ouvert commun », ce qui revient à dire qu'il convient de chercher un moyen terme entre les deux prononciations.

Il ne faut pas oublier d'ailleurs que depuis le XVIe siècle il règne dans la langue française deux prononciations bien distinctes, la prononciation de parade et la prononciation

(1) Voir dans *Dialecte blaisois*, p. 99, toute une série de rimes de cette nature.

familière : « La prononciation des mêmes mots, dit formellement Régnier-Desmarais, est différente dans la poésie et dans les discours faits pour être prononcés en public, d'avec la prononciation ordinaire du discours familier. » Cette prononciation de parade s'est conservée à la Comédie-Française et voilà pourquoi Mme Sarah Bernhardt prononce *mè;* Victor Hugo et M. Sarcey se conforment de préférence à l'usage familier et c'est pourquoi ils disent *mé.*

Que dire de ces deux rimes d'Em. Augier dans *Paul Forestier :*

> Je n'ai pas, mon enfant, sujet d'être bien *gaie.*
> — La supposition de mon père est donc *vraie?*

Je ne crois pas que M. Sarcey se résigne jamais à faire sonner *vraie* en *vrée? Guée* est une prononciation familière ; *vrée* (1) une prononciation rustique dont les gens bien élevés ne se servent point, même dans l'intimité. Mme Sarah Bernhardt dirait *guée* et *vrée;* et *guée* choquerait bien des oreilles; il faut donc en revenir à ce que disait cette artiste de tact et de goût, consultée par le critique du *Temps*, c'est-à-dire à choisir parmi les diverses nuances de l'*e* ouvert un son intermédiaire qui ménage à la fois les intérêts de la prononciation et de la rime.

De même pour *les*, *mes*, *tes*, *ses :* « Il faut observer, dit Fauleau, que la prononciation de l'*e* très ouvert dans *les*, *mes*, *tes*, *ses*, n'a lieu que dans le discours soutenu ; on prononce ces mots dans le langage familier avec l'*é* fermé, comme s'il y avait *lés*, *més*, *tés*, *sés.* » J'ai déjà demandé (2) comment il fallait prononcer *les* dans les vers suivants, et je le demande encore :

> Moi par les beaux soirs *constellés*,
> Je cherche des rimes sur *les*
> *Bords de la Bièvre.* (Fr. Coppée).

(1) *Alphabet nouveau de la* vrée *et pure orthographe françoise*, etc., par Robert Poisson, 1609.

(2) *De la Prononciation en France au* XVIe *siècle*, p. 34.

Faut-il prononcer *constellès?* ou *lés*, comme prononce encore aujourd'hui le paysan blaisois? Ou ne vaut-il pas mieux, pour l'exactitude de la rime, essayer un compromis entre les deux prononciations, en fermant si peu que rien l'article *les* et en ouvrant dans la même proportion la rime correspondante *lés?* Nous en reviendrons ainsi encore une fois à la théorie du son intermédiaire; tant il est vrai que dans ce bas monde, même en fait de prononciation, nous ne vivons que de compromis.

Où est la sagesse politique? demandait l'autre jour un orateur à la Chambre des députés. — Au milieu, cria une voix. Il en est de même pour la prononciation; il faut éviter les extrêmes; c'est non seulement l'opinion du député en question, c'est aussi celle d'Horace : *In medio stat virtus.*

Et en suivant cette maxime on ne se verra point contraint, ce qui me chagrinerait autant que M. Sarcey, de chasser le joli mois de mai de la poésie.

ÉDUCATION DE LA PAROLE

Par Louis Montchal.
Secrétaire de l'Instruction publique, à Genève.

I

ÉTAT DE LA QUESTION

De toutes les branches de la pédagogie, la plus méconnue, la moins développée est certainement celle de l'éducation de la parole. A Paris même, nous dit M. Ganderax dans la *Revue des Deux-Mondes* (août 1883), quatre professeurs que ne réunit aucune direction, que ne soutient aucun programme, qui doivent improviser à leur fantaisie quatre cours absolument complets, qui ne peuvent combiner leurs efforts, qui donnent à chaque élève à peine dix minutes, deux fois la semaine, voilà tout l'enseignement du Conservatoire de déclamation.

Il nous semble que la lettre récente adressée au directeur du Conservatoire par M. Fallières, ministre de l'instruction publique

et des beaux-arts, donne raison à M. Ganderax. A propos des modifications à apporter dans le régime des examens et concours de 1890, M. le ministre reconnaît que cet établissement n'a pas reçu jusqu'à présent de programmes détaillés. Il déclare que l'administration supérieure a voulu laisser à chaque maître la liberté d'appliquer sa méthode et il explique qu'il ne songe pas à rompre avec la tradition.

Les littérateurs qui ont écrit sur la parole ne se sont guère préoccupés de son enseignement collectif. Quant aux indications fournies par les esthéticiens, les lexicologues ou les comédiens, elles sont d'une compréhension souvent difficile et d'une application limitée. La plupart n'ont pas été coordonnées en vue d'un enseignement méthodique, et nous croyons que les conservatoires possèdant un plan d'études pour cet enseignement sont encore à créer.

Une des principales causes d'infériorité dans l'usage de la parole est précisément cette absence de méthode qui autorise M. Henri Fouquier, critique dramatique, à écrire que « l'art de la diction manque parfois aux élèves du Conservatoire de Paris. » La même cause avait déjà motivé une observation analogue de M. Francisque Sarcey : « Jeunes gens, jeunes gens, vous qui étudiez au Conservatoire ou qui faites semblant d'étudier (car vous faites semblant), on vous dit qu'il suffit d'un geste, d'un cri pour emporter le public, cela n'est pas vrai : il faut savoir dire une phrase, et dire une phrase, ce n'est pas une petite affaire, croyez-le bien, cela exige dix ans d'étude, et d'études persévérantes. »

Ces « jeunes gens » oubliaient ou ignoraient que la merveilleuse puissance d'expression de Talma, de Frédéric Lemaître, de Rachel, des Brohan, de Déjazet, de Malibran, de Galli-Marié, de Théréza ou de Judic doit être attribuée en partie à la beauté de leur prononciation. L'utilité d'une connaissance même élémentaire de la constitution de la voix, de son mécanisme et de ses effets ne pouvait échapper à ces artistes d'élite. Malheureusement pour l'enseignement de la parole, aucun d'entre eux, sauf Del Sarte, n'a formulé d'une manière précise les résultats de son expérience.

Nous devons au Dr Ad. Kussmaul (1), l'exposé scientifique des

(1) Kussmaul, Ad., *Les troubles de la parole*, trad. Rueff. Paris, 1884, in-8.

stades préparatoires sur lesquels repose la suite mécanique des effets qui constituent la prononciation : 1° les muscles de la parole doivent, chacun de leur côté, effectuer convenablement leurs contractions; 2° les groupes de muscles respiratoires-phonétiques de la poitrine et du larynx se contractent de concert avec ceux de la bouche ; 3° les groupes de muscles consonnants achèvent la formation des consonnes, les groupes vocaux celle des voyelles ; 4° les instruments de la parole doivent être convenablement appropriés à la production des voyelles et des consonnes, et le passage de l'un à l'autre doit se faire régulièrement.

Kussmaul avait été précédé dans cette voie par un artiste français qui s'est livré à des recherches analogues sur la parole, mais dans un but exclusivement artistique. L'admirable déclamateur lyrique que la Comédie-Française et le Théâtre-Italien un jour se disputèrent,Del Sarte, étudia la physiologie et l'anatomie, se rendit familière la connaissance du larynx et tenta l'analyse des phénomènes de la phonation. Il fut selon le mot que nous écrivait M. Sarcey, le premier maître de déclamation lyrique...C'était un fou de génie qui avait compris qu'il ne faut pas seulement savoir la musique pour bien chanter et qu'il faut, toujours d'après M. Sarcey, connaître un art bien autrement difficile, que la plupart de nos chanteurs ignorent et dont ne se doutent pas les trois quarts de nos comédiens : celui de bien dire, l'art de la diction.

Il serait puéril d'exiger de tous les élèves les aptitudes physiques, l'envergure intellectuelle ou la capacité de travail qui ont déterminé une Fargueil, un Faure et un Coquelin à embrasser la carrière théâtrale. Personne ne conteste cette vérité élémentaire et, pour l'avoir méconnue, des professeurs ont vu leur considération s'amoindrir en raison inverse des petits succès de théâtre obtenus par des élèves qu'on leur confiait dans un but tout différent. L'opinion publique sait distinguer le cabotin qui veut battre monnaie aux dépens du bon sens et des convenances, du maître qui s'applique sans esprit de lucre à développer chez l'élève le raisonnement et la faculté d'expression. Mlle Fargueil l'entendait ainsi : « Ce que je voudrais faire, disait-elle en annonçant un cours de déclamation, c'est élargir le cadre du travail élémentaire des élèves. Moins de place aux souvenirs traditionnels et plus d'importance à la recherche du *pourquoi*

*

des sentiments et de leur *vérité* humaine. Pour cela, il faut que l'élève aime l'usage de la réflexion. Réfléchir, tout est là. Il faut que le professeur y conduise et y pousse de toutes ses forces.Les dons naturels, c'est-à-dire les dons extérieurs, ne suffisent pas pour faire un véritable artiste.Il faut que les facultés supérieures jouent d'ensemble. Le professeur doit aider à l'éclosion et à l'application des grandes facultés, ou bien alors qu'est-ce qu'il fait donc ? Il devrait même, selon moi (je vais bien plus loin), être un philosophe, un psychologue : il devrait étudier attentivement les mœurs, le caractère,les habitudes,le point de départ et l'arrivée dans la vie de ceux dont l'éducation dramatique lui est confiée. En effet, j'ai remarqué que dans les arts,quels qu'ils soient, *on fait comme on est*. En d'autres termes, le « *produit du travail réfléchit l'individu.* »

« Les professeurs actuels ne s'embarrassent guère de ces questions qui me semblent considérables. Eh bien, sans l'observation profonde des qualités et passions du sujet, sans le grand souci de la distribution de ses études eu égard à ses dons comme à ses défauts, le professeur est un traître et le professorat un mécanisme ridicule et perfide. » (1)

On ne saurait mieux dire. En effet, si l'on applique la recherche du *pourquoi* non seulement aux sentiments mais tout d'abord aux détails de la prononciation, on réalisera simultanément la pratique et l'analyse de la parole. La pratique raisonnée donnera plus promptement aux organes la vigueur nécessaire pour obtenir une prononciation correcte, de plus elle nous convaincra de cette vérité trop méconnue, hélas ! quoique proclamée par tous les écrivains compétents, que tant qu'on n'a pas découvert les raisons psychologiques et physiologiques qui, dans une exclamation,doivent nous conduire à monter la voix vers l'aigu ou à la descendre vers le grave, on ne se décide qu'au hasard, et la déclamation cesse d'être un art puisqu'elle ne dépend plus que de l'instinct !

De ce qui précède, il est donc permis de conclure en posant ce principe, que pour obtenir une parole normale il est nécessaire de soumettre notre langage à une éducation progressive et méthodique : il faut faire l'éducation de la parole.

(1) PREYER. *L'âme de l'enfant*, trad. par H. de Varigny. Paris, 1887, in-8.

II

PREMIÈRES NOTIONS. — LES PARENTS

A quel moment doit commencer l'éducation de la parole ? Dès les premières heures de l'intelligence, avant l'école enfantine, répondent les pédagogistes. La façon dont l'enfant s'approprie les mots ou les utilise pour en faire des phrases dépend tout d'abord, nous dit Preyer, de la *manière d'agir* des adultes qui entourent l'enfant. Chaque enfant apprend non seulement la langue des personnes avec lesquelles il se trouve en commerce constant et au milieu desquelles il se développe, il copie même leur accent, leur intonation, leur dialecte, tout comme les mots mêmes, de telle sorte qu'on peut déjà, à deux ou trois ans distinguer avec certitude un enfant thuringien d'un wurtembergeois, et reconnaître les particularités de la mère ou de la servante qu'il fréquente le plus.

La transition du langage enfantin à la parole proprement dite s'effectuant sous les yeux des parents, il n'est pas inutile d'en indiquer les diverses phases. D'ordinaire, le langage des enfants est monosyllabique, ou, du moins, ils adoptent deux syllabes au plus, selon M. Sikorksy (1), pour représenter un mot tout entier (*cola* pour chocolat). En outre, ils n'admettent que deux ou trois consonnes de suite dans une même syllabe (*lan* pour blanc, *omama* pour grand'maman). Leurs voyelles sont plus ou moins mouillées : *a* devient un son mixte entre *a* et *iâ ; ou* un son mixte entre *ou* et *iou*. Ils substituent des sons à d'autres : *tloix* pour *croix*, etc. D'autres saisissent la structure syllabique d'un mot sans en étudier les sons constitutifs (*titille* pour petite-fille, *ninanade* pour *limonade*). En résumé, les uns s'assimilent principalement les sons (procédé phonétique), les autres, la structure syllabique du mot (procédé syllabique). Chez ces derniers la parole semble facile et courante, chez les premiers elle paraît confuse.

Pour le processus du développement de la parole, il est évident que dans le cas de procédé syllabique c'est la pratique de l'enfant dans l'expiration articulatoire qui occupe le premier plan, tandis que dans le procédé phonétique, c'est l'exercice de

(1) Sikorksy. *Développement du langage chez les enfants.* Archives de nécrologie, novembre 1883.

la prononciation des sons, c'est-à-dire du travail de l'articulation qui vient en première ligne. Avec Taine, M. Sikorksy a rappelé que la plupart des sons de l'enfant s'élaborent par voie de métamorphose constante et de transformation des mouvements circulatoires des plus simples. Il faut distinguer les sons de la période antérieure, c'est-à-dire les consonnes *m*, *b*, *p*, *f*, *t*, *s*, *n*, *g*, (dur), avec toutes les voyelles qui forment les mots de l'enfant pendant la première période de la seconde année, et les sons de la période ultérieure : *j*, *ch*, *z*, *r*, *l*, *ts*.

Le devoir des parents, en ce qui concerne la parole, sera donc de relever et de rectifier les irrégularités, les caprices et les négligences de la prononciation du premier âge. Ils ne doivent pas permettre à l'enfant de commencer chaque phrase par ces « *et puis* », d'ailleurs mal prononcés, avec lesquels il s'habitue à relier ses phrases. Plus tard, le défaut s'étend à d'autres initiales : « *ainsi* » et « *comme il dit* », employées dans le même but. Il faut ensuite une rare énergie pour purger notre parole de ces formes, non moins puériles que cette langue provisoire et niaise qu'on parle aux petits enfants, qui se compose de mots tels que *nanan*, *tété*, *toutou*, *tuture*, etc., et qu'il faut désapprendre et traduire par viande, sein, chien, confiture, etc. J'ai acquis la conviction, écrivait à ce sujet un ancien professeur du Conservatoire de Paris, que si l'on s'occupait de la prononciation d'un enfant dès l'âge de quatre à cinq ans, il n'y aurait jamais un seul bègue. Les enfants qui n'ont pas encore acquis la faculté de se faire entendre de tout le monde et dont les complexes vocaux, mal articulés, ne sont compris que par leur entourage le plus immédiat, sont atteints de lallation. Si l'entourage est assez insensé pour imiter cette lallation et répondre au petit enfant avec des mots défectueux, celui-ci conservera pendant longtemps, peut-être même sa vie entière, une lallation puérile qui sied fort mal à un adulte.

Veut-on connaître jusqu'où peuvent s'étendre les conséquences d'une prononciation défectueuse? Nous l'apprendrons par M. Darmesteter (1), dont les ingénieuses déductions philologiques complètent l'observation physiologique de Kussmaul. Les changements de prononciation partent de l'enfant, répète après Havet et Whitney, M. Darmesteter. L'enfant avec ses organes vocaux encore déli-

(1) Darmesteter Arsène. *La Vie des Mots*. Paris, 1887.

cats, altère et corrompt les mots qu'il ne peut pas encore bien prononcer. Souvent (?) il est corrigé par les parents, les maîtres; quelquefois il se corrige de lui-même; mais souvent encore il garde en grandissant les défauts de prononciation qu'il s'est lui-même donnés, et il arrive à l'âge d'homme avec une prononciation déjà faussée. Ces corruptions se propagent de l'individu à la génération contemporaine de la famille, du hameau, du village, du district; elles font tache d'huile et deviennent des faits de langue.

Il était nécessaire d'atténuer une des affirmations de M. Darmesteter par un signe dubitatif, car il est avéré que presque toutes les imperfections de langage viennent *souvent* de l'irréflexion des parents qui s'extasient lorsque leurs enfants disent *zouzou* pour joujou, *kdon* pour cordon. Plus tard, cette adorable prononciation se change en zézaiement, blésement, grasseyement, bredouillement et empâtement ridicules qui entravent ou altèrent l'expression de la pensée.

Les parents qui négligent de surveiller la prononciation enfantine pourraient, il est vrai, fournir une excuse spécieuse. Personne, même parmi les professeurs payés pour cela, ne leur a fourni le moyen de prévenir les défauts que nous venons de signaler. Il existe, en effet, des maîtres de diction qui dédaignent l'enseignement élémentaire, — le plus important, de l'avis des psychologues. Nous n'oublierons jamais l'air de mépris avec lequel un professeur de déclamation parlait des élèves d'une école ouvrière du soir : Moi, disait-il, je n'enseigne pas à des « modistes ! » Sans vouloir évoquer ici le *Renard et les Raisins*, ce beau dédain nous a toujours paru suspect. S'il est possible de faire illusion dans l'enseignement supérieur avec quelque virtuosité, en revanche, l'absence de méthode et quelques ficelles mal tirées de comédien produisent des résultats déplorables dans l'enseignement élémentaire. Au risque de mériter une fois encore l'anathème de l'ennemi des modistes, nous indiquerons un procédé très simple applicable à la rectification du langage de l'enfance. Il consiste à fournir à l'enfant les sons et les articulations au moyen desquels nous désignons les objets qui attirent son attention; puis, s'il ne le fait pas spontanément, on l'exerce à répéter le mot d'une manière ferme et correcte. Ses progrès deviendront rapides si l'on a soin de détacher chaque lettre avec une lenteur calculée. Ils pourront l'être davantage si les parents refusent de

comprendre les mots mal prononcés. Les efforts de l'enfant pour articuler nettement seront alors proportionnés au désir qu'il éprouve d'obtenir ce qu'il demande. Cet exercice est basé sur l'association préétablie de l'image auditive avec l'image motrice, association qui résulte des rapports anatomo-physiologiques de l'appareil moteur et de l'appareil auditif. Il n'apprend pas seulement à l'enfant à choisir convenablement les positions qui le mènent au but, il met aussi à la place du gaspillage initial, inutile et désordonné de ses forces, un emploi économique et peu à peu intentionnel des actions motrices de la parole.

III

ÉCOLE ENFANTINE. — IMAGES A ÉVEILLER

Les problèmes de l'éducation pourraient, semble-t-il, être ainsi résumés : Quelles sont les images à éveiller et à développer? Quel ordre doit présider à l'organisation de ces images? Quelle est la méthode générale d'organisation des images qui permettra d'atteindre le but de la pédagogie moderne, c'est-à-dire le développement graduel et simultané des images motrices, tactiles, visuelles, auditives, olfactives et gustatives? Malgré les efforts des partisans du statu quo en matière intellectuelle, les pédagogistes arriveront à fournir des réponses concluantes sur ces trois points, avec l'aide désintéressée des psychologues et le concours intelligent des directeurs d'instruction publique. Le présent travail n'a lui-même d'autre objectif que d'apporter son contingent d'indications à l'œuvre commune en traitant un sujet dont la spécialité n'est qu'apparente, puisque de tous les moyens d'expression de la pensée la parole est le plus immédiat et le plus général.

Au nombre de ces indications, celles qui concernent l'école enfantine doivent figurer en première ligne.

Au point de vue de la parole, l'école enfantine a pour fonction de régulariser l'enseignement à bâtons rompus donné par les parents. A des indications superficielles ou inexactes, elle fait succéder certains exercices ordonnés en vue du renforcement ou de l'assouplissement des organes de la prononciation. La maîtresse qui sait observer n'embarrassera pas son enseignement avec tel ou tel manuel qui enseigne simultanément la lecture, l'écriture, l'orthographe et d'autres choses encore. Ici

plus qu'ailleurs la lettre tue l'esprit ; il faut savoir aussi combien l'enfant apprécie une parole vivante et à quel point la mobilité du visage l'intéresse. Partant de ces faits, une maîtresse intelligente rejette livres et tableaux de lecture pour exécuter, en les accentuant, les mouvements et les sons exigés par les mots et groupes de mots qui composeront les exercices improvisés pendant la leçon. La prononciation sera répétée d'abord par la classe entière, puis individuellement par tous les élèves. On ne devra pas tolérer chez aucun élève, la prononciation aphone. Au début de l'éducation de la parole cette aphonie est défavorable à l'hygiène vocale; de plus, l'imitation d'une position quelconque de la bouche sans la production du son qui correspond à cette situation, est encore trop difficile pour l'enfant, au lieu qu'il lui est généralement aisé d'imiter la position en émettant le son correspondant. L'institutrice saura tirer parti de la plasticité de l'appareil du langage chez les enfants, plasticité qui permet d'en obtenir une grande quantité de sons et de syllabes. Beaucoup de sons prononcés par les enfants, sans le moindre effort, sont oubliés si l'éducation de la parole n'intervient pas, et doivent être appris à nouveau avec difficulté et par imitation. A côté de la plasticité, il y a la résistance opposée à l'articulation infantile par certaines lettres : les murmurantes orales *j*, *l*, *ll*; nasales *ń* et *n* ; les demi-explosives *dj* et *dz*, la soufflante *ch*, et enfin la vibrante *r*. Il en est de même pour les diphtongues *ia*, *ié*, *iou*, etc., qui comportent dans un temps très bref deux résonnances que les adultes ne réussissent pas toujours à produire. Toutes ces difficultés seront abordées graduellement en ayant soin de les intercaler en des mots ou groupes de mots choisis à cet effet. Il serait imprudent, pour un enseignement collectif, de faire étudier isolément les combinaisons articulatives ou sonores trop complexes. On risquerait ainsi de détruire l'attention des élèves, attirée par le timbre, l'accent, la hauteur, l'intensité de la voix et les modifications que subissent ces divers éléments bien plus que par des consonnes insonores ou des voyelles inexpressives. Il ne faut pas non plus oublier que si l'enfant voit fort bien les mouvements de la langue et des lèvres, il entend beaucoup mieux les voyelles et les consonnes.

La méthode que nous proposons pour les écoles enfantines nous semble donc répondre aux vœux formés, il y a quelques

années, par un inspecteur fédéral suisse (1), qui souhaitait l'introduction dans les jardins d'enfants d'un enseignement méthodique de l'articulation, afin de corriger dès l'enfance, tandis que les organes s'y prêtent le mieux, les défauts que l'ignorance des nourrices ou la tendresse imprévoyante des mères choient complaisamment au risque de laisser se développer une infériorité. Avec M. Etienne, nous voudrions que toutes les institutrices puissent pratiquer cet enseignement. Aucun des élèves qui leur sont confiés ne devrait être admis dans l'école primaire tant qu'il ne serait pas en possession du jeu libre des organes de la parole, à moins de circonstances heureusement très exceptionnelles.

IV

ÉCOLE PRIMAIRE. — ÉLÉMENTS DE DICTION

Puisque tout dépend, pour obtenir une bonne prononciation, de la revision sérieuse des premiers éléments, l'enfant, admis dans l'école primaire, reviendra sur le chemin parcouru. Cette revision sera très rapide, la langue et les lèvres de l'enfant ayant acquis la force nécessaire à l'émission de la plupart des lettres, et son expérience s'étant enrichie de faits nombreux qui autorisent le maître à élargir le champ d'étude. Déjà l'enfant peut se servir de la parole dans un but déterminé ; pour obtenir ce qu'il voulait, il a dû articuler aussi nettement que ses jeunes organes le permettaient, sous peine de se heurter à un refus. Mais, parmi les syllabes qu'il énonce, il s'en trouve de plus ou moins bien formées ; il ne parvient pas à bien prononcer certains mots ; il ne s'est pas assimilé l'ensemble des signes acoustiques enregistrés dans son cerveau, tous ne sont pas encore coordonnés. Pour passer de l'état réceptif à l'état actif, pour traduire ces signes acoustiques en mouvements vocaux, il faut encore des répétitions réitérées. Nous ne savons parler, affirme M. Ribot, que lorsque ces mouvements vocaux sont facilement reproduits. A ce moment, le maître pourra recourir aux syllabaires, tableaux et livrets, où les signes acoustiques, simples et composés, et où les consonnances articulatives seront figurés en caractères imprimés

(1) Etienne H. *Le discernement dans le choix des professions*. Neuchâtel, 1886, br. 8°.

et manuscrits. Parmi ces syllabaires, les uns représenteraient les sons dits simples : *a*, *e*, *i*, *o*, *u* ; les autres,les sons modifiés : *â*, *e* (oral), *e* (dit muet), *é* très aigu, *é* (dit douteux), *è*, *ê*, *î*, *ô*. Viendraient ensuite les sons composés par initiales et finales alphabétiques : *aa*, *aé*, *ai*, *ao*, *œu*, *ei*, *éi*, *eu*; *ia*, *ie*, *ié*, *iè*, *iê*, *ii*, *io*, *iu* ; etc. Une autre pancarte réunirait toutes les nasales, une autre encore les consonnes simples, doubles ou triples dans leurs diverses combinaisons. A côté de ces indications, reproduites sur le livret de prononciation délivré à chaque élève, une liste approximative des défectuosités de diction inhérente à chaque localité serait établie. Les signes de la ponctuation, de la prosodie et de l'orthographe phonétique permettraient de rectifier toutes les imperfections de rythme, d'émission et d'accent. Après quelques semaines d'exercice, les écoliers arriveraient ainsi à pouvoir exécuter correctement, en moins de cinq minutes, la répétition collective des syllabaires. — Cette méthode habituerait l'enfant à démêler aisément le *son* de *l'articulation*, et détruirait un défaut trop commun : l'ânonnement, en forçant l'enfant à jeter avec sûreté l'articulation sur le son. Pour atténuer l'aridité des exercices on pourra simultanément recourir au procédé recommandé par M. Etienne. Choisissant dans une école, dit-il, une élève dont les sens me paraissaient devoir être plus impressionnables et l'appelant devant les tableaux de l'enseignement de la lecture par la méthode phonétique, je ne quittai pas cette enfant avant qu'elle fût revenue à exprimer les sons dans le timbre naturel de sa voix ; ayant réussi à obtenir ce résultat, j'élevai cette élève au grade de diapason, et successivement, en peu de temps, par imitation, les voix les plus rebelles des autres élèves s'étaient mises à l'unisson avec la sienne.

Qu'on nous comprenne bien ! Nous ne demandons pas qu'on pousse trop loin l'étude théorique des sons dans les premiers degrés de l'école primaire, nous voudrions seulement que les maîtres possédassent beaucoup de science afin d'éviter l'apparence de la pédanterie dans un enseignement qui peut y conduire facilement. Le principe de la variabilité et de l'instabilité de la prononciation n'est pas compris de tout le monde ; il est encore des maîtres et des auteurs qui prétendent établir des règles immuables basées sur l'orthographe ou sur l'écriture phonétique. Egarés par certaines analogies de son, ils ont tenté

d'imposer la règle des équivalences. Or, toutes ne sont pas si heureusement trouvées que celles de *ô*, *au*, *eau*, *aux*. Les vraies sont rares, en réalité ; et les fausses deviennent pour l'enseignement une source de complications. Mais s'il est inexact de donner la syllabe *ai* comme l'équivalent absolu de *è* et de *ê*, *er*, *é*, etc., etc., il est certain que l'enfant doit pouvoir émettre les différents sons représentés par ces signes acoustiques. C'est là ce que nous demandons.

La gradation de l'école primaire permet de s'adresser de plus en plus aux facultés de l'élève. En même temps qu'il s'applique à développer les notions fournies par l'école enfantine, l'instituteur doit questionner l'enfant sur les sensations tactiles et auditives que lui fait éprouver la parole. Il faut laisser le monologue aux esprits dépourvus de méthode et qui, en dehors du morceau de littérature, du discours oratoire lu ou récité, sont incapables de discuter un sujet, même avec les enfants. Le dialogue a pour effet d'obliger l'élève à mettre au jour ses propres pensées. Plus vif est le dialogue, et plus rapide l'essor du jeune esprit! Certaines gens s'imaginent que le dialogue n'est possible qu'entre un très petit nombre, que la masse n'y prend jamais part. C'est une erreur, déclare Diesterweg (1) ; le vrai maître sait occuper tout son auditoire, et le résultat est l'œuvre de tous. L'attention de l'élève sera donc attirée sur le phénomène sonore qui accompagne les voyelles, sur le bruit, le murmure ou le souffle qui caractérisent les consonnes. Les modifications de la voix, les diverses positions des lèvres et de la langue, l'action des maxillaires lui seront démontrées. Puis chaque lettre, chaque syllabe seront définies et classées en prenant pour base les organes et les régions qui le produisent.

Lorsque l'enfant soumis à cette partie de l'éducation de la parole quitte l'école primaire, il connaît et peut donner aux lettres et aux syllabes le caractère qui leur est grammaticalement assigné. Les mots sont alors prononcés avec netteté et correction. L'enfant ne dira pas, comme tant d'adultes, *miyeu* pour mi-lieu, *opignon* pour opi-ni-on, *magnière* pour mani-ère. Il saura et pourra marquer le différence qui existe en *à* long et *a* bref, entre *lès* et *lés*, entre *heu*reux et bon*heur* ; en un mot, il nuancera sa prononciation sans craindre l'achoppement souvent causé

(1) Diesterweg. *Œuvres choisies*, trad. Gay, Paris, 1884, in-12.

par les lettres assonnantes ou les allitérées. Il ne laissera pas tomber sans motif dans le grave la finale des mots, son énonciation sera régulière, son articulation intelligible, sa prononciation juste. On saisira l'importance de ces résultats si l'on songe que toute altération de la hauteur relative des syllabes composantes d'un mot fausse le dessin mélodique, dénature le mot et souvent en change complètement le sens. L'oreille qui a le sentiment de la quantité naturelle des voyelles est désagréablement affectée lorsque leur timbre est altéré. Au contraire, lorsque la nature de chaque voyelle concorde exactement avec le cadre métrique dans lequel elle entre, il en résulte pour la phrase une beauté toute particulière, un charme absolument indépendant de la nature de la pensée exprimée, et qui émane uniquement de la pureté de la forme (1). On voit que la méthode résolument pratique de l'enseignemeut primaire ne nuit en rien à l'initiation esthétique de l'enfant, elle évite même une perte de temps considérable puisqu'elle le familiarise par l'habitude avec les lois de la phonétique, sans soumettre l'élève à l'obligation prématurée de s'en rendre compte.

A la fin des études primaires, le développement cérébral de l'élève est assez avancé pour que l'éducation de la parole puisse entrer dans une nouvelle phase. La classification des éléments lui a montré comment on dégage du concret l'idée abstraite. Le maître a fait ingénieusement pressentir qu'il existe des lois rythmiques et mélodiques. Plusieurs effets phonétiques d'articulation, d'acuité, d'intensité et de timbre se sont fixés dans sa mémoire. Il est temps de faire succéder au classement de ces effets, l'étude de l'ensemble et des rapports des éléments rythmiques et mélodiques du langage. La portée d'un enseignement primaire ainsi conçu ne pouvait échapper au discernement de l'auteur de la substantielle brochure sur le choix des professions. La voix et l'articulation étant cultivées dans les degrés inférieurs, quels résultats n'obtiendrait-on pas dans la suite, nous dit M. H. Etienne, quand, par des exercices gradués, précis, auxquels tous les élèves seraient successivement intéressés, on leur enseignerait d'après un plan méthodique, toutes les intonations et la ponctuation ? Il faudrait bien alors qu'ils se rendissent compte

(1) Pierson. *Métrique naturelle du langage.* Biblioth. des hautes Etudes, 56e fasc.

de ce qu'ils lisent (et disent), qu'ils en saisissent les nuances pour les mettre en relief par la parole.

IV

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE. — PRATIQUE ET THÉORIE DE LA PAROLE

Caractère de l'enseignement.

Rassembler tous les faits produits et compris par l'élève, les combiner entre eux et en fournir une explication rationnelle, tel sera, à l'égard de la diction, le rôle joué par l'enseignement secondaire.

A mesure qu'il se complique, l'enseignement doit être plus vivant. Pour l'enfant, dit Bernard Perez (1), le raisonnement se mêle toujours à l'action, s'y surajoute ou la supplée. En général, tout intermédiaire entre le maître et l'élève refroidit la leçon. Sauf pour certains exercices d'ensemble qui nécessitent l'usage de syllabaires en tableaux et en livrets, il est préférable d'écarter les traités didactiques. L'inconvénient de ces traités est de telle nature que ceux des maîtres de diction qui ont essayé de masquer leur impéritie professorale avec les manuels de M. Legouvé, par exemple, ont dû renoncer à l'emploi de ce procédé insuffisant. Plus que dans toute autre branche, l'acquis de l'élève et la science du maître constituent, pour l'éducation de la parole, la seule base solide d'enseignement.

Avant d'envisager l'ensemble des faits, le maître s'appliquera à fortifier les premières notions par des applications variées. Le travail de l'instituteur primaire avait pour but principal d'obtenir la prononciation intégrale de toutes les lettres en tenant compte des sages recommandations inscrites au programme français du 28 juillet 1882, qui demande que l'on apprenne à parler aux enfants avant de leur apprendre à lire. Ce programme recommande à la fois : 1° exercices de prononciation ; 2° exercices en vue d'augmenter le vocabulaire de l'enfant, petits exercices de mémoire (chants, fables, récits), questions ; 3° aucun exercice de lecture proprement dit. Cette dernière recommandation ne saurait être appliquée à l'enseignement secondaire qui exige, au contraire,

(1) Bernard Perez. *L'enfant de trois à sept ans*. Paris, 1886, in-8.

un choix de lectures méthodiques et graduées pour servir aux expériences de diction. L'école est ainsi transformée en un véritable laboratoire où l'élève, dégagé de tout formalisme inutile, observe sur lui-même et sur ses camarades le jeu des organes de la parole.

L'articulation.

Le travail des lèvres est ce qui rend la voix vigoureuse, sonore, souple et sensible, nous dit Larive dans son volumineux *Traité de déclamation*; c'est ce qui donne au parler cette noblesse séduisante qui flatte et captive l'oreille. Une première série d'expériences portera donc sur l'articulation. Ici, le maître pourra recourir momentanément à l'articulation aphone. De tous les procédés, c'est le plus rapide pour l'analyse des consonnes. Une phrase peu étendue est prononcée sans émission sonore. La netteté, la vigueur exigées pour l'articulation des lettres font immédiatement voir et comprendre aux élèves les organes mis en jeu, le sens de la phrase, l'importance d'une articulation puissante. Après avoir fait reproduire individuellement cet exercice, le professeur exige de l'élève la définition des lettres et la classification des organes qui fonctionnent. On peut utiliser pour cet exercice la *Mimologie de l'alphabet* (1), par M. Pétavel-Olliff. Dans une étude sur les origines du langage (février 1879), j'ai signalé cette curieuse imitation de de Piis, intéressante surtout au point de vue de la définition onomatopéique des lettres et des images motrices.

S'il était nécessaire d'insister ici sur l'utilité d'une bonne articulation, il suffirait de citer le littérateur Andrieux, le comédien Monvel, le tribun Gambetta, M. Saint-Germain du Gymnase. Andrieux qui, avec un filet de voix, tenait en suspens le nombreux auditoire du Collège de France ; Monvel qui savait remédier à la faiblesse de son organe par la manière dont il articulait chaque lettre, sachant que l'expression dépend plus de l'accent que de la sonorité et qu'une idée bien exprimée fait plus d'effet qu'un éclat de voix ; Gambetta dont nous avons admiré à la Chambre, l'articulation toujours nette et vigoureuse qui lui permettait de soutenir sans fatigue apparente d'interminables discussions parlementaires; et surtout et avant tous, Saint-Germain, l'incomparable diseur qui, sur une vaste scène et malgré

(1) *Étrennes Helvétiques*, p. 52. Londres, 1875, in-12.

sa merveilleuse extinction de voix, peut tenir en haleine un public de province dont le sens artistique est souvent peu développé. Ce charmeur obtient ce résultat, non seulement parce qu'il sait l'art de respirer à propos, de détacher les syllabes à effet, d'appuyer sur les mots de valeur de la phrase, de mettre en relief et à leur place tous les points lumineux de la période, mais encore et surtout grâce à la puissante action des lèvres combinée avec celle de la langue et des dents, en un mot, grâce à une articulation admirablement nuancée.

L'Emission.

Tandis que les consonnes se forment pendant le mouvement des lèvres, de la langue, etc., l'émission des voyelles réclame une disposition préalable de la bouche, puis l'immobilité absolue des parties qui concourent à leur formation. Lorsqu'il entreprend l'analyse des voyelles d'un mot, le maître doit isoler ce mot de toute influence métrique particulière et le prononcer, abstraction faite de tout sentiment qui serait propre à lui faire subir quelque modification. De la sorte, on fait entendre le mot pour lui-même et non en vue d'un effet métrique à produire, et ainsi chacune de ses voyelles, soigneusement articulée, prendra naturellement sa valeur normale. Sans être obligé d'avoir recours à un instrument de précision, on jugera très facilement, affirme M. Pierson, à la simple audition si l'on a affaire à une voyelle grave ou aiguë, longue ou brève. Pour s'en rendre compte, il suffit de faire attention au timbre de la voyelle, qui est riche et sonore dans la langue, grêle et ténu dans la brève.

Constitution de la voix.

On voit que l'élément constitutif de la voyelle c'est le timbre, qualité sonore qui a pour cause la prédominance d'une ou de plusieurs des notes harmoniques superposées au son fondamental. Alors que l'intensité et la hauteur peuvent modifier la voyelle, le timbre seul la caractérise. Par l'action du souffle, on obtient divers degrés d'intensité ; s'il faut en croire les *Etudes physiologiques* de M. Piltan, l'acuité ne résulterait pas de la tension relative des cordes vocales, mais d'un choc et d'une lutte entre les muscles inspirateurs et les muscles expirateurs ; les cavités où résonnent le son créent le timbre. Le pharynx, le nez et la bouche constituent principalement ces cavités. Les parties

mobiles : voile du palais, narines, joues et lèvres circonscrivent ces résonnateurs naturels, et sont susceptibles de dispositions variables d'où résultent les modifications du timbre. Selon la voyelle à produire, ces modifications sont simples ou complexes ; ainsi les voyelles *â*, *ê*, *é*, *e*, *i*, exigent toutes un résonnateur différent mais unique, tandis qu'il faut deux cavités résonnantes pour les sons *o*, *ou*, *eû*, *eu* fermé, *u* et qu'une triple résonnance est nécessaire pour former le timbre de *au*, *on*, *ein* et *eum*. D'après Helmholtz, *ou* est caractérisé par la note FA_2; *o* par SI b_3; *a* par SI b_4. Les autres voyelles correspondent à deux notes : *é* à FA_3 et SI b_5 ; *i* à FA_2 et $RÉ_6$; *ai* à $RÉ_4$ et SOL_5; *eu* à FA_3 et UT_5 ; *u* à FA_2 et SOL_5.

Le maître ne saurait trop insister sur tout ce qui concerne le timbre. Plus tard, lorsqu'il abordera le domaine esthétique de l'expression, l'élève saura utiliser toutes les ressources offertes par la combinaison des timbres, science délicate et précieuse sans laquelle la parole peut devenir insipide et monotone.

Dans le langage parlé, la voix se pose sur tous les degrés de l'échelle des sons fournis par le larynx. On sait que, à chacun de ces degrés, correspond une série de sons (2de, 3^{ce}, 4te, 5te, 6te, 7me, 8^{ve}), dont les nombres de vibrations sont dans des rapports simples avec le nombre de vibrations du son fondamental. Il résulte de cette loi harmonique ce fait que toutes les fois que, prenant un des termes de la gamme, la voix établira ces rapports pour un mot, un groupe de mots, une phrase, une période, le phénomène du ton se produira. Si, prenant un autre degré de la gamme, la voix conserve les mêmes rapports entre les sons concordants, il y aura en même temps changement de ton et transposition. Lorsque la voix passe momentanément d'un ton à un autre, le changement de ton prend le nom de modulation. En ce qui concerne la parole, il ne faut pas confondre l'intonation, déterminée par le premier son émis, avec l'inflexion, caractérisée par la courbe mélodique dont le point d'arrivée sur l'échelle vocale (dernière syllabe sonore du mot ou groupe de mots) est exclusivement déterminé par une vue de l'esprit. Tandis que le timbre donne le caractère émotionnel de la pensée, l'inflexion en indique le caractère logique. De la combinaison du timbre avec la hauteur et l'intensité, il résulte ce qu'on peut nommer un plan vocal.

Ces détails sur la constitution de la voix suffisent pour démontrer l'importance d'une bonne prononciation et d'une hygiène

vocale attentivement surveillée. De même qu'une parfaite intégrité d'articulation et d'émission est nécessaire à l'énonciation correcte des mots, de même l'intégrité de la voix est nécessaire à la justesse des intonations. En admettant même, avec M. Piltan, que contrairement aux expériences de M. Ch. Battaille et des docteurs Fournier et Martel, le larynx et la glotte, au lieu de former le son, ne feraient que le modifier, on ne saurait trop répéter aux élèves que les causes les plus légères peuvent altérer profondément ce fin tissu, analogue à la cornée transparente de l'œil et auquel on a donné le nom de membrane vocale. Il est donc indispensable de leur apprendre que cette membrane peut être congestionnée, enflammée, ulcérée et finalement réduite à l'impuissance par un traumatisme, une émotion ou même par un simple refroidissement. A quelle épreuve les cordes vocales des enfants ne sont elles pas condamnées, fait très justement observer M. Etienne, lorsque séparés en différents groupes, ils murmurent sur un ton bas les épellations d'un syllabaire, ou lorsqu'ils crient à tue-tête des exercices d'ensemble parlés ? Quand on entend des étudiants, jaloux de poser pour la basse-taille, chanter des parties d'accompagnement avec des timbres de voix qui ne se prêtent pas à ce dangereux exercice, il est facile de prévoir les conséquences et combien ils regretteront plus tard leur imprudence, lorsqu'ils auront besoin de toute l'ampleur de leur voix pour parler en public.

(*A suivre.*)

RECHERCHES ACOUSTIQUES SUR LES VOYELLES NASALES

Par le Dr Lœwenberg, de Paris.

En parlant de « voyelles nasales », on confond habituellement deux catégories de phonèmes qui diffèrent pourtant considérablement entre elles par leur sonorité et par les conditions qui président à leur émission.

Dans mon livre sur les « tumeurs adénoïdes du pharynx nasal », j'ai été amené à étudier ces deux groupes de sons, à l'occasion de mes recherches sur les troubles de la prononciation provoqués par ces excroissances, troubles qui portent, entre autres, sur les voyelles en question.

Voici ce qui se passe :

En obstruant l'ouverture postérieure des fosses nasales, ces végétations empêchent le passage de l'air expiré par ces cavités, et s'opposent ainsi à la formation de toutes les lettres dont l'émission implique l'écoulement de l'air à travers le nez et sa résonnance dans les fosses nasales.

Etudions d'abord les voyelles nasales telles qu'on les prononce en France.

Le canal par lequel passe l'air pour former les sons est constitué par le redressement de la base de la langue, d'une part, et d'autre part, par l'abaissement du voile du palais.

Les voyelles nasales se forment pendant que la colonne d'air expiré, se divisant entre la voix buccale et la voie nasale, s'échappe en partie par l'ouverture circonscrite par le voile du palais et le dos de la langue qui se rapprochent l'un de l'autre, et passe en même temps à travers les fosses nasales, de manière à y provoquer la résonnance caractéristique de la prononciation française. Les voyelles *a*, *e*, *o*, *u*, prononcées avec cette position des organes vocaux deviennent nasales, et donnent *an*, *ein*, *on*, *eun* (1).

Lorsque la voix nasale est interdite, deux choses sont possibles d'après ce que nous avons observé : 1° ou bien la voyelle simple correspondante vient remplacer la voyelle nasale, par exemple, *penchant* ressemble à *pacha* ; 2° ou bien un g vient s'ajouter à la voyelle, *penchant* devient *pagne*, *chagne*.

Nous profitons de l'occasion pour insister un moment sur un sujet qui demande quelques explications : On confond souvent les sons nasaux de la langue française (que nous appellerons *sons nasaux français*), avec des sons appelés également « nasaux », mais d'une sonorité différente, que possèdent les autres langues

(1) On écrit la 2e et la 4e de ces nasales *in* et *un*. Or, d'après mes investigations, *i* et *u* n'ont pas de son nasal correspondant en français. Ce qu'on écrit généralement *in* (ou *ein* et *ain*), est la nasale *é* et non pas de *i*; analoguement, on écrit *un* au lieu de *eun*, son nasal de *eu*, *u* ne possédant pas de nasale française. Inutile d'ajouter que l'étymologie nous fournit l'explication de cette orthographe.

Le prof. H. de Meyer, dans son livre sur les organes de la parole (Unsere Sprachwerkzeuge, etc.), publié à Leipzig en 1880, oublie de citer *un* parmi les voyelles nasales françaises. Il dit en effet (*loc. cit.*, p. 313) : « On sait que les Français n'emploient comme voyelles nasales que *a*, o et *ae* (*ai* clair), ce dernier s'écrit alors *in*, *en* ou *ein*, ». Le traducteur français du livre a comblé cette lacune en ajoutant la voyelle *eu* (le son nasal, dit-il, se traduit dans l'écriture par *un*). V. *Les Organes de la parole*. Paris, 1885. Par contre, il oublie également de citer *ain* parmi les manières d'orthographier le son nasal de *è*.

latines : l'espagnol, l'italien, le portugais (1), de même que l'anglais, l'allemand, etc.

Nous appellerons ces derniers *sons nasaux non français ou étrangers*. Ils s'emploient également dans certaines contrées du midi de la France où ils remplacent les sons nasaux français. Quant à ceux-ci, nous avons été surpris de trouver qu'ils ne ne sont pas aussi exclusivement propres à la prononciation française qu'on le croit, notamment M. Bruecke (2). Nous les avons rencontrés dans certains dialectes sud-allemands, entre autres dans celui de Francfort-sur-le-Mein... Par conséquent, il n'est plus surprenant que les personnes originaires des pays que nous venons de citer, apprennent, pour ainsi dire d'emblée, à prononcer les sons nasaux de la langue française, tandis que l'allemand du Nord ne parvient qu'avec plus de peine à les substituer aux sons nasaux non français, tels qu'il les prononce dans sa langue maternelle.

« La différence entre les deux catégories de sons nasaux consiste, selon nous, en ce que le rétrécissement constitué par le rapprochement du voile du palais et du dos de la langue, est infiniment plus complet pour les sons nasaux étrangers que pour la prononciation française de ces sons. La fermeture buccale est ici plus étroite, et le pertuis nasal est encore plus indispensable pour ces nasales que pour les sons nasaux français (3) ».

Depuis la publication de mon livre j'ai corroboré et étendu les résultats de mes recherches sur les voyelles nasales, en employant plusieurs méthodes différentes.

Dans le présent mémoire, je n'exposerai que les résultats de l'une d'entre elles, à savoir d'une *méthode acoustique*. Je l'ai utilisée pour élucider un des côtés de cette étude assez complexe, celui des *notes musicales propres à chacune des voyelles nasales*.

J'ai déterminé leurs notes caractéristiques en étudiant, ce qui, comme Helmholtz (4) *l'a prouvé pour les voyelles simples, revient au même, à quels sons la cavité buccale* (5) *est accordée, lorsqu'on prononce l'une ou l'autre de ces voyelles nasales.*

(1) J'ai appris depuis que la *langue portugaise* possède des voyelles nasales d'un timbre tout à fait particulier, et qui devront être étudiées à part.
(2) Brueke, Grundzuege der Physiologie, etc., der Sprachlaute, 2e édit. Vienne, 1876, p. 39.
(3) Loc. cit., p. 26-29.
(4) Helmholtz. Théorie physiologique de la musique. Trad. française, 1868, p. 23 et suiv.
(5) Par « *cavité buccale* » je désignerai ici brièvement l'ensemble des cavi-

Nous pouvons résumer le raisonnement du célèbre physiologiste et sa méthode expérimentale de la façon suivante :

Dans le langage ordinaire à haute voix, les voyelles simples (*a*, *e*, *i*, etc.), sont produites par la résonnance de la cavité buccale qui renforce, pour chacune d'elles, un des nombreux harmoniques contenus dans la masse sonore résultant des vibrations des cordes vocales.

Le son qui correspond à une voyelle déterminée est la note propre de cette cavité, telle qu'elle est disposée en longueur et en largeur de manière à produire cette voyelle.

La résonnance spéciale, c'est-à-dire la hauteur à laquelle la masse d'air contenue dans la cavité buccale se trouve accordée dans chaque cas, se détermine de la façon suivante :

On place, devant la bouche ouverte et disposée pour prononcer une voyelle, une série de diapasons vibrants accordés à différents sons, l'un après l'autre, jusqu'à ce qu'on ait trouvé celui dont les vibrations se trouvent le plus renforcées. Il résulte de ces expériences, que la note avec laquelle la cavité buccale résonne le mieux, dépend uniquement de la voyelle pour la prononciation de laquelle elle est disposée.

Il s'agissait maintenant de démontrer que ce sont réellement les sons auxquels la masse d'air buccale est accordée pour les différentes voyelles simples, qui déterminent le timbre particulier de celles-ci dans la parole et dans le chant. Or, M. Helmholtz l'a prouvé de deux manières :

Il a d'abord constaté au moyen de ses résonnateurs (boules creuses accordées, chacune, à un son unique et ne renforçant que celui-là), que lorsqu'on chante une voyelle sur une note quelconque, de tous les harmoniques contenus dans la masse sonore, celui-là se trouve seul considérablement renforcé qui correspond plus ou moins absolument à la note trouvée pour cette voyelle par l'examen de la résonnance buccale avec les diapasons.

M. Helmholtz a, de plus, reproduit artificiellement les voyelles, au moyen des notes caractéristiques qu'il avait trouvées pour elles.

On sait que des études de ce genre ont été faites également,

tés buccale, nasale et pharyngienne, dont le contenu aérien entre en vibration dans la prononciation des voyelles nasales.

par rapport aux voyelles simples (a, e, i, o, u), par M. Donders et par M. Koenig. Le Dr O. Wolf a étudié les notes propres aux consonnes. Mais on n'a pas, que je sache, institué des recherches analogues quant aux deux groupes de voyelles nasales que j'ai établis plus haut. Je me suis donc efforcé de combler cette lacune; voici comment et avec quels résultats :

Méthode expérimentale. — Différents procédés ont été employés pour déterminer les différents sons pour lesquels s'accorde la cavité buccale quand on prononce les diverses voyelles simples. La meilleure, à mon avis, est celle imaginée par M. Helmholtz, et qui consiste, comme nous venons de le voir, à étudier les sons propres à cette cavité au moyen de *la résonnance.*

Lorsqu'on veut reconnaître les notes musicales propres aux voyelles avec l'aide de l'oreille seule, on commet facilement des erreurs. On se trompe surtout d'octave. C'est ce qui est arrivé à un homme de la valeur de M. Donders qui a noté, d'après l'oreille, les sons produits *en chuchotant les voyelles*, *a*, *e*, *i*, etc. Dans le but d'éviter de pareilles erreurs, j'ai préféré recourir à la méthode lente, mais sûre, d'utiliser les phénomènes de la résonnance.

J'ai eu la bonne fortune de pouvoir employer pour ces recherches le *tonomètre* de M. R. Koenig, appareil d'une précision et d'une étendue sans pareilles. Avec le désintéressement qui caractérise le vrai savant, l'éminent acousticien que je saisis l'occasion de remercier publiquement ici, a mis à ma disposition la longue série de *diapasons* embrassant toute l'échelle musicale, qui constituent cet appareil. Chaque diapason diffère de son voisin de quelques vibrations simples seulement, et tous sont accordés avec une précision absolue.

Disposant de ce précieux matériel, j'ai pu déterminer assez rapidement les sons pour lesquels la cavité buccale est accordée dans la prononciation des différentes voyelles nasales.

Je procédais ainsi : Dans le but de circonscrire rapidement le champ de recherches, je cherchais d'abord à connaître *approximativement* la position des sons propres aux voyelles nasales dans l'échelle musicale.

Dans ce but, j'émettais d'abord une voyelle simple (*a*, p. ex.) et ensuite une des nasales correspondantes, française ou autre (*an* ou *ang*), et je m'efforçais de déterminer, à l'aide de l'oreille seule, quel était à peu près l'intervalle entre leurs deux notes.

Celles des voyelles simples (*a*, *e*, *i*, etc.) étant connues par les recherches des auteurs sus-mentionnés, il était très facile de reconnaître ainsi, approximativement, les notes propres à ces voyelles nasales.

Pour *les déterminer maintenant d'une façon tout à fait exacte*, *je me suis servi du procédé de la résonnance* que j'employais de la manière suivante : Je prononçais une des voyelles nasales, et je m'arrêtais ensuite, tout en conservant aux organes vocaux la disposition requise pour émettre cette lettre. J'approchais ensuite de ma bouche des diapasons supérieurs et inférieurs à la note approximative constatée antérieurement et vibrants sous un vigoureux coup d'archet, jusqu'à ce que j'eusse trouvé celui ou ceux dont les vibrations étaient le plus fortement renforcées pour l'oreille par la résonnance de l'air contenu dans la cavité buccale :

SONS PROPRES DES VOYELLES NASALES

VOYELLES SIMPLES	NOTES TROUVÉES	VOYELLES NASALES FRANÇ.	NOTES TROUVÉES	VOYELLES NASALES ÉTRANGÈRES	NOTES TROUVÉES
o	*si bémol* 3 (896 v. s.) (1).	on	*sol* 3 (768 v. s.)	ong	*si* 2 (480 v. s.)
a	*si bémol* 4 (1792 v. s.)	an	*fa dièse* 4, près de sol 4 (1470 v. s.)	ang	*si* 3 (960 v. s.)
e	*si bémol* 5 (3584 v. s.)	en (in, ein, ain)	au-dessus de *sol* 5 (3008 v. s.)	eng	*si* 4 (1920 v. s.)
eu	entre *fa dièse* 3 et *sol* 3 (728 v. s.); j'ai trouvé également *ut dièse* 4 (1100 v. s.)	eun	vers *la* 3 (858 v. s.)	eung (ou oeng)	*mi* 3 (640 v. s.)

Un coup d'œil jeté sur le tableau précédent nous apprend ce fait curieux que les nasales françaises des trois premiers groupes

(1) *V. S.* veut dire : Vibrations simples. Les notes musicales marquées dans ce tableau à côté des chiffres ne correspondent pas toutes d'une façon absolue à celles de la notation musicale actuelle, mais certaines d'entre elles en diffèrent de quelques vibrations simples, chose sans importance — cela va s'en dire — pour les recherches présentes.

(*on*, *an*, *en*), ont pour sons propres des tierces mineures inférieures des voyelles simples correspondantes (*o*, *a*, *e*).

Les sons nasaux des mêmes groupes (*ong*, *ang*, *eng*), par contre, sont les octaves inférieures de celles-ci, moins un demi-ton ; mais la série *eu*, *eun*, *eung*, présente des résultats tout à fait différents des précédentes : les intervalles entre ces trois phénomènes ne sont plus du tout les mêmes que dans les trois autres groupes. Peut-être ce fait tient-il à la nature intermédiaire du son *eu* qui — comme *u* — combine la position linguale d'une voyelle avec la position buccale d'une autre, et qu'on peut, pour cette raison, appeler comme *u*, *voyelle de transition ou mixte* (Vermittlungs vocal) (1).

Les résultats obtenus pour les nasales non françaises des trois premiers groupes offrent une particularité curieuse: le son propre de chacune de ces voyelles ne diffère que d'un demi-ton, à peu près, de celui d'une voyelle simple inférieure dans l'échelle musicale à celle qui correspond à la nasale en question.

Ainsi, par exemple, la note particulière de *a* est *si* bémol 4, celle de *o si* bémol 3 ; or, j'ai trouvé pour *ang* (nasale étrangère de *a*), une note rapprochée de *si* 3, et ainsi pour les autres.

Les résultats que je viens de signaler me semblent mériter l'attention des linguistes ainsi que des physiologistes.

MÉDECINE PRATIQUE

LA CAFÉINE

Dans une des dernières séances de l'Académie de médecine de Paris, M. le docteur Germain Sée a donné lecture d'un très intéressant mémoire sur l'action de la caféine.

Il résulte des expériences de M. Germain Sée, que la caféine facilite le travail musculaire en diminuant la sensation de l'effort et en écartant la fatigue. De plus, la caféine empêche l'essoufflement et les palpitations consécutives à l'effort.

Ce sont là des faits considérables.

Nous engageons donc les chanteurs lorsqu'ils ne se sentent pas la respiration aussi libre que d'ordinaire à prendre *deux*

(1) V. Sievres, Grundzuege der Lautphysiologie, p. 43.
Communiqué au 9e Congrès médical internationnal (Washington, 1887).

heures au moins, avant de chanter, 60 centigrammes de caféine. Le mouvement respiratoire se fera avec la même facilité que s'ils étaient bien entraînés.

BIBLIOGRAPHIE

Paralysie du chant, par le Dr J. Solis Cohen (*Médical News*, 6 octobre, 1888).

La paralysie du chant est une variété d'impuissance de la voix qui se manifeste seulement dans le chant ; la voix restant intacte dans la conversation ordinaire.

Après des efforts vocaux inaccoutumés ou après des efforts ordinaires faits dans de mauvaises conditions de santé, la voix du chanteur baisse à quelques notes spéciales. Cette chute est quelquefois limitée à une simple portion du registre, d'autres fois, tous les sons sont incertains, à partir du premier son incorrect.

D'après les recherches de Longmaid cette paralysie se manifesterait à la neuvième note de la clef de sol pour les voix de ténor et de soprano, et à la septième pour les voix de basse et de contralto.

Cette affection est caractérisée par le manque de précision du son chaque fois que la voix atteint le point où la paralysie commence, et cette chute est souvent accompagnée d'un tremblement involontaire. Un effort prolongé pour chanter est tout à fait fatigant et quelquefois pénible.

La cause la plus fréquente est due à une fatigue excessive des muscles de la phonation survenant à la suite d'exercices excessifs, d'efforts inutiles ou de respiration défectueuse, dans le chant. L'examen laryngoscopique montre, que les cordes vocales manquent ordinairement de tensions longitudinales et sont plus ou moins ondulées sur leurs surfaces horizontales; généralement elles sont congestionnées.

Si la voix est mise au repos et si un traitement thérapeutique est appliqué, on peut espérer une guérison ; dans le cas contraire, le mal peut devenir permanent et le chanteur perdra sa voix.

Le traitement consiste donc à mettre la voix au repos c'est-à-dire à ne pas chanter et à parler juste le nécessaire ; la strychnine, la quinine et la cocaïne sont les médicaments les plus

utiles à ces muscles affaiblis. Des courants d'induction appliqués de chaque côté du larynx aideront à fortifier les muscles et hâteront le retour du pouvoir vocal.

Pour éviter une rechute qui serait très grave, prendre grand soin dans les efforts de voix prolongés. Lorsque les sons sont très peu altérés, on pourrait arranger la musique de façon à éviter les sons où la voix se montre détériorée.

*
* *

De l'enseignement des maladies du larynx, d nez et des oreilles aux Etats-Unis et au Canada, par le Dr Baratoux, de Paris.

M. le docteur Baratoux a été chargé par le ministère de l'Instruction publique d'une mission au Canada et aux Etats-Unispour y étudier l'état del'enseignement dela laryngologie et de l'otologie. Il a rédigé sur cette intéressante mission un important rapport dont voici les conclusions :

« On est frappé de l'abondance des cours, des cliniques et des dispensaires en ces pays qui ne reculent pas devant de coûteux sacrifices pour fonder des établissements de charité et d'enseignement.

« Si l'enseignement général n'est pas partout à la hauteur de celui que donnent nos Universités et nos Ecoles européennes, il faut reconnaître toutefois que plusieurs écoles peuvent rivaliser avec les nôtres. Les maladies du larynx sont enseignées aussi bien qu'en Allemagne ou en Angleterre et en tous cas mieux qu'en France, cas elles n'ont pas encore conquis droit de cité dans nos facultés. De plus, il n'existe en France aucun centre dans lequel les élèves puissent venir suivre les cours de laryngologie.

« A un moment donné nous avons tenté, mais cela inutilement, de fonder une école de laryngologie avec le concours des membres de la société française de laryngologie. Espérons que nos confrères comprendront bientôt l'utilité d'une pareille institution et qu'ils ne tarderont pas à unir leurs efforts communs pour arriver à établir à Paris une école qui puisse rivaliser avec les institutions analogues d'Amérique et d'Angleterre. »

Nous joignons nos vœux à ceux du docteur Baratoux et nous croyons qu'avec un peu de bonne volonté, de désintéressement et de cordialité ce but serait assez facile à atteindre.

Le Directeur : Dr Chervin.

Tours, imp. Paul Bousrez. — Spécialité de publications périodiques.

CONDITIONS D'ADMISSION

AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION

En réponse à de nombreuses demandes qui nous sont adressées, nous donnons les renseignements généraux suivants sur l'admission au Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris.

L'enseignement est gratuit. Il n'y a que des élèves externes.

On n'est admis que par voie d'examen et de concours.

Les examens et les concours d'admission ont lieu, chaque année, du 15 octobre au 15 novembre.

Les aspirants doivent, à partir du 1er octobre, et cinq jours au moins avant la date fixée pour le concours d'admission, faire leur demande d'inscription sur une formule délivrée au secrétariat, en y joignant un extrait, sur papier timbré, de leur acte de naissance (1) et un certificat de vaccination.

Les aspirants inscrits sont prévenus par lettre du jour de l'examen.

Les épreuves du concours comprennent :

1° Pour les classes de *Chant* et d'*Instruments* : exécution d'un morceau au choix de l'aspirant et lecture à première vue (leçon de solfège ou fragment manuscrit) ;

2° Pour les classes de *Déclamation dramatique* : aucun aspirant ne peut être admis s'il a moins de neuf ans ou plus de vingt-deux ans. Au delà de cette limite, l'admission n'a lieu que dans le cas où l'aspirant est jugé doué de dispositions tout à fait exceptionnelles.

En se faisant inscrire, chaque aspirant doit remettre une liste de trois scènes sues par lui, tragédie ou comédie, selon le genre auquel il se destine, soit six scènes s'il se présente pour les deux genres.

Le concours comprend deux épreuves :

Pour la première épreuve, l'aspirant récitera une scène à son choix.

(1) Les aspirants étrangers sont tenus, en outre, de joindre à leur acte de naissance une traduction dudit acte faite par un interprète-expert.
Il ne peut y avoir plus de deux élèves étrangers, au maximum, dans chaque classe.

Les aspirants jugés admissibles seront seuls appelés à passer la seconde épreuve.

Pour cette seconde épreuve, le jury décidera, d'après la liste présentée par l'aspirant, dans quelle scène celui-ci sera entendu à nouveau.

Les admissibles qui n'auront pas été reçus élèves titulaires seront, de droit, reçus élèves stagiaires.

Les élèves stagiaires forment deux classes préparatoires dirigées par deux professeurs agrégés. Ils sont nommés pour un an et doivent se présenter au concours d'admission qui suit leur année d'études ; si à la suite du concours ils ne sont pas admis comme élèves titulaires, ils cessent d'être élèves stagiaires et ne font plus partie du Conservatoire.

Les élèves stagiaires ne prennent point part aux concours de fin d'année ; ils subissent, à la fin de mars, l'examen spécial des classes préparatoires.

EXTRAIT DU RÈGLEMENT

Art. 47. — Aucun élève ne peut, sous peine de radiation, contracter un engagement avec un théâtre quelconque, jouer un rôle, chanter ou exécuter un morceau sur un théâtre ou dans un concert public, sans la permission expresse du Directeur.

Art. 48. — Tout élève admis dans une classe de chant ou de déclamation contracte, par le fait même de son entrée au Conservatoire, l'obligation de ne s'engager avec aucun théâtre avant que ses études soient jugées complètes et terminées.

Il s'oblige, en outre, à la fin de ses études, à donner, pendant deux années, son concours aux théâtres subventionnés, s'il est réclamé par l'un des Directeurs.

BOITE AUX LETTRES

M. A., *Dijon*. — Pour répondre, d'une façon précise, à votre question, il faudrait savoir si le défaut dont vous vous plaignez provient de ce que votre voix est altérée par une affection quelconque, ou si elle manque simplement de culture. Dans un cas comme dans l'autre, il faudrait vous entendre parler ; impossible de vous répondre par correspondance. Consultez, sur place, un médecin et un professeur de diction.

IMPRIMERIE PAUL BOUSREZ, A TOURS.

Tome I. Mai 1890 N° 5

LA VOIX

PARLÉE ET CHANTÉE

ANATOMIE, PHYSIOLOGIE, PATHOLOGIE

HYGIÈNE ET ÉDUCATION

REVUE MENSUELLE

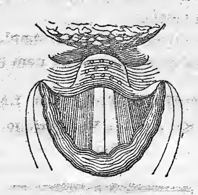
PUBLIÉE

Par le Docteur CHERVIN

DIRECTEUR DE L'INSTITUTION DES BÈGUES DE PARIS

Avec le concours

DES MÉDECINS, PROFESSEURS, CRITIQUES ET ARTISTES LES PLUS COMPÉTENTS



PARIS

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

Avenue Victor-Hugo, 82.

Prix de l'Abonnement : 10 francs par an (mandat-poste).

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE MAI 1890

AVIS

L'Administration de la Revue a l'honneur de prévenir ceux de ses lecteurs qui n'ont pas encore envoyé le montant de leur abonnement, de vouloir bien le faire parvenir, le plus tôt possible, afin d'éviter des retards dans l'envoi du journal.

Le mode d'abonnement le plus simple est d'envoyer un mandat-poste de 10 francs, au nom de

M. L'ADMINISTRATEUR DE LA "VOIX"
82, Avenue Victor-Hugo.
Paris.

1re ANNÉE | N° 5. | MAI 1890.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE

COMMENT ON ÉTUDIE UN ROLE

CONFÉRENCE FAITE AU THÉATRE D'APPLICATION

Par Madame Marie LAURENT

Je vais, si vous le voulez bien, exposer devant vous les différentes phases du travail du comédien, depuis la lecture d'une œuvre, jusqu'à sa représentation ; je vais essayer de vous faire franchir avec moi toutes... ou presque toutes les étapes de cette route souvent pénible, mais toujours passionnante, de nos créations.

Nos créations!... Je me sers de ce mot à dessein. Je sais qu'on nous conteste le titre de créateurs, que c'est là une gloire qu'on nous refuse. En effet, au vrai sens du mot, ce n'est pas nous comédiens, qui avons créé le personnage que nous représentons, c'est l'auteur, le poète. Mais, quand nous avons bien compris et rendu sa pensée, quand nous avons donné la vie à son rêve, nous avons bien un peu participé à son œuvre, pendant les heures que dure la représentation au moins ! Il doit donc nous être permis de parler des rôles que nous avons établis à force de travail, en disant : *Ma création* ! Le terme est consacré, d'ailleurs, les auteurs eux-mêmes l'inscrivent dans leurs ouvrages; il y a à la fin de toutes les éditions complètes de Hugo, d'Augier et de beaucoup d'autres, ces mots: Noms des artistes qui ont *créé* les rôles !

Le travail des répétitions est, pour nous, le plus intéressant ; c'est le moment où, ayant rêvé son personnage, on le voit naître et grandir, où l'on s'oublie pour vivre en lui, où chaque jour apporte une rectification, une addition, où l'on dessine, où l'on peint ; car notre art tient à tous les arts, et participe de la sculpture, de la peinture, comme de la musique.

Cette opinion semblera bien orgueilleuse peut-être ; elle n'est que vraie. J'espère le démontrer très facilement et très clairement.

Notre art tient à la peinture par le costume, par l'aspect du personnage dont il faut avant tout se préoccuper, car notre cause est déjà à moitié gagnée, lorsqu'à notre entrée en scène, le public est frappé, et sait à qui il a affaire. Puis, le théâtre présente à chaque acte une suite de tableaux nouveaux. De même que le comédien doit s'inspirer des tableaux de maîtres pour apprendre l'art du costume, pour étudier des attitudes, des poses, pour connaître et reproduire la physionomie des personnages historiques ou légendaires qu'il doit représenter, de même, tous les ans, nous voyons au Salon une ou plusieurs toiles inspirées ou copiées sur des scènes de pièces célèbres, et souvent le peintre reproduit ces scènes, sans que les comédiens aient besoin de poser autre part qu'au théâtre. Dans ma jeunesse, dans ce « François le Champi » dont je parlais ici-même, il y avait un moment où tous les personnages étaient présents : la demande en mariage de Mariette Blanchet, par Jean Bonnin, scène délicieuse où le rire se mêle aux larmes ! — Eh bien ! nos attitudes étaient si bien réglées, si exactement observées chaque soir, qu'un peintre de grand talent, Armand Leleux, a pu faire un tableau qui a figuré au Salon de 1850, sans que nous ayons posé ; il venait chaque soir voir jouer la scène, nous étudier, s'inspirer du chef-d'œuvre dont il voulait fixer un souvenir. Le tableau, offert à Madame Sand, est encore au château de Nohant, et les principaux personnages, ceux du premier plan, représentés par Clarance, J.-B. Deshayes, sa femme, Mme Moreau-Sainti et moi, sont autant de portraits très ressemblants.

D'ailleurs, n'est-ce pas un cadre qui nous environne ? et ne doit-on pas y songer toujours ? Ne faut-il pas que le spectateur ait sans cesse un tableau devant les yeux, avec ses lumières et ses ombres, ses premiers et ses seconds plans ? N'est-il pas interdit, sous peine de fausser le tableau et de nuire, de dépasser le cadre ? Ne faut-il pas que chaque personnage garde sa place et son rang, et ne doit-on pas se préoccuper de l'ensemble ?

Mais... pour la diction même, on peut, on doit penser à l'art de la peinture : En effet, dans un grand récit, dans une longue tirade, il faut mettre des parties en lumière, en sacrifier d'autres et les laisser dans l'ombre ; un effet se produit souvent par l'opposition de deux intonations ; et si vous vouliez tout faire valoir, vous vous nuiriez à vous-même, vous feriez une peinture

plate grise, sans relief. Lorsque, dans Phèdre ou toute autre tragédie, Rachel produisait des effets merveilleux avec un mot jeté, il était préparé par les vers précédents, ce mot :

> Æenone, qui l'eût crû ? J'avais une rivale !
> *Comment?*
> Hippolyte aime ; et je n'en puisdouter.
> Ce farouche ennemi qu'on ne pouvait dompter,
> Qu'offensait le respect, qu'importunait la plainte ;
> Ce tigre, que jamais je n'abordai sans crainte,
> Soumis, apprivoisé, reconnaît un vainqueur :
> Aricie a trouvé le chemin de son cœur.
> *Aricie !*
> Ah ! douleur non encore éprouvée !
> A quel nouveau tourment je me suis réservée !
> Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,
> La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords ;
> Et d'un cruel refus l'insupportable injure,
> N'était qu'un faible essai des tourments que j'endure.
> Ils s'aiment ! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux ?
> Comment se sont-il vus ? depuis quand ? dans quels lieux ?
> Tu le savais ;

Cette opposition de vers, d'accent, était d'un effet saisissant ; joignez-y le costume, le geste, l'attitude, l'expression du visage, et dites si cela ne faisait pas un tableau dont l'ensemble charmait en même temps l'ouïe et la vue.

Pour la sculpture, il en est de même ; et l'union est facile à démontrer.

Rachel, que je ne saurais trop citer, avait appris à draper, à porter ses costumes — fort beaux, mais un peu embarrassants pour une femme du XIX[e] siècle, et dont on n'avait pas encore la grande habitude — au Musée des Antiques du Louvre. Elle passait, au temps de ses études, des heures entières devant une statue grecque ou romaine ; aussi, quelle statue elle était elle-même ! quelle science des draperies ! quelle harmonie dans ses gestes, dans sa démarche, dans ses poses ! Jamais un désaccord entre les uns et les autres ; c'était une ligne pure et parfaite toujours, et sans que l'on pût jamais surprendre la trace du travail.

Mon cher camarade Mélingue représentait aussi d'une façon admirable l'alliance du théâtre et des arts plastiques ; il était

superbe, entendait le costume comme personne et le portait avec une grande science et une grande allure. Il avait d'ailleurs pour sa beauté une naïve et légitime admiration : il avait une très belle main dont il était fier, et des cheveux noirs et abondants qu'il portait frisés dans tous ses rôles... Il n'était peut-être pas toujours le véritable portrait historique que l'on eût souhaité. « Tu comprends, me disait-il un jour que nous répétions ensemble un drame dans lequel il devait représenter Shakespeare— tu comprends, si je mettais une perruque à front chauve, je ne serais plus Mélingue ! » Petite faiblesse d'un grand artiste ! Oui, mais qui, l'ayant vu, pourrait oublier son allure, son costume gris de poussière, ses bottes éculées, sa plume au chapeau noircie et pendante de d'Artagnan montant sa faction, après le voyage vertigineux d'Angleterre à la recherche des ferrets de la reine, dans « la Jeunesse des Mousquetaires ; » cette fatigue surhumaine, cette somnolence se trahissant dans chaque geste, dans chaque pas ! toute cette attitude écrasée et vaillante, et satisfaite de la bonne action accomplie !

C'était le rêve du grand romancier réalisé, fait chair. Ah ! la belle statue, le beau portrait, et l'admirable artiste qui les avait conçus et les faisait comprendre !

Et dans « Lucrèce Borgia, » lorsque le rideau se levait au troisième acte,il avait l'air d'un Titien descendu de son cadre!... Et dans Salvator Rosa, à l'acte du Carnaval, quand, assis sur la voiture des masques, les jambes pendantes et croisées, il jouait la grande scène où Salvator raille et provoque Ribera et ses élèves ! Quand, à la fin de cette scène, il relevait son masque antique sur sa tête, et que sa belle figure pâle apparaissait dessous, avec ce costume rouge, le masque antique grimaçant le rire..., le contraste était si tragique, c'était si bien une statue et un tableau, qu'on a fait l'un et l'autre en évoquant ce souvenir !

Je pourrais citer des artistes vivants dont les noms sont sur toutes les lèvres, et dont la science de l'art plastique fait tous les jours l'admiration du public qui les acclame. Eux aussi seraient une preuve que l'étude de la peinture et de la sculpture fait partie de nos travaux ! Mais je ne veux nommer aucun camarade vivant, et je suis bien sûre, d'ailleurs, que vous devinerez leurs noms sans que j'aie besoin de les prononcer !

Quant à la musique, notre art y tient par les intonations, par l'émission, par la pose de la voix, par l'harmonie des sons, par

les temps qui sont des pauses, par la respiration, qui répond aux soupirs : il y a des respirations entières, des demi et des quart de respiration dans la déclamation, comme il y a des soupirs des demi et des quart de soupir dans la musique.

La voix n'est-elle pas une des premières qualités que l'on demande chez un comédien ? Ne faut-il pas apprendre à la placer, à la diriger, à la ménager comme dans le chant ? Ne se développe-t-elle pas, ne se modifie-t-elle pas par le travail ?

Je pourrais me citer comme exemple. J'avais, en effet, étant jeune fille, une très grande voix de contralto ; j'ai chanté l'opéra à Toulouse, à Bruxelles et même à Londres ! Eh bien ! je ne peux plus fredonner « j'ai du bon tabac dans ma tabatière » !... et ce n'est pas parce que j'ai perdu ma voix, non, c'est parce qu'elle s'est déplacée : l'organe chanté a passé dans l'organe parlé ; l'un a absorbé l'autre !

Ne savons-nous pas que la voix joue un bien grand rôle dans l'exercice de l'art du comédien !

La pureté de l'organe était un des grands charmes de l'immense talent de Mlle Mars ; la tradition nous dit qu'elle se faisait applaudir par la salle entière avec un mot, une phrase en apparence insignifiants ; dans « *Valérie* » de Scribe, en disant : — « Il s'appelait Ernest » !.... ou — « Je voyais quand il était là » !.... Dans « les *Deux-Frères ou la Réconciliation* » de Kotzebue, en disant : « Je suis Charlotte. »

Certes ce n'est pas uniquement parce que Mlle Mars avait une adorable voix qu'elle réussissait à vous émouvoir avec des mots si simples, et s'il n'y avait pas eu sous le premier toute la pudeur confuse d'un aveu spontané et involontaire ; sous le second toute la mélancolie d'un regret résigné ; sous le troisième, enfin, un sentiment encore plus délicat, plus voilé surtout, elle n'aurait pas produit ces effets.

Dans les « *Deux-Frères* », par exemple, Charlotte vient surprendre son oncle ; elle veut le réconcilier avec son frère ; les deux frères sont brouillés depuis de longues années : l'oncle ne reconnaît pas sa nièce, et lui demande qui elle est, et elle répond : « Je suis Charlotte » — Comme si elle lui disait : Quoi, vous ne me connaissez pas !.... La fille de votre frère, l'enfant que vous aimiez, que vous avez fait sauter sur vos genoux, et qui vous aimait tant !.. et qui voudrait bien vous aimer encore ! — « Je suis Charlotte ! »....

Et cela était si touchant, si exquis, si vrai, que toute la salle émue et souriante, comprenait et applaudissait.

Assurément, c'est le génie de Mlle Mars qui concevait ainsi, mais c'est grâce à son admirable voix, et parce qu'elle savait s'en servir, qu'elle arrivait à produire ces effets extraordinaires. Aussi, elle l'aimait sa voix, elle la soignait, comme une chanteuse soigne la sienne, et quand elle devait jouer le soir, elle ne marchait jamais dans la journée, parce qu'elle avait remarqué que la marche fatigue la voix !

Rachel avait une voix puissante et chaude, que rien ne fatiguait, et dont elle se servait avec un art profond. Les modulations de cet organe dont le volume vous surprenait toujours, sortant de ce corps si frêle, parcouraient toutes les nuances de l'ironie, de la colère, de la fureur, de la passion !.... Ah ! l'admirable instrument et la superbe harmonie ! J'ai eu le bonheur de jouer près d'elle Aricie, dans Phèdre, Andromaque, Sabine, la sœur de Virginie, je l'ai donc entendue dans ces rôles, et j'ai encore dans l'oreille ces accents inoubliables. Et comme elle était maîtresse de cette belle voix ! Comme elle finissait ces grands rôles sans une défaillance ! Comme elle jetait à la face d'Horace les imprécations de Camille, après l'admirable monologue, sans qu'on soupçonnât la moindre fatigue, et comme ce monologue préparait ces imprécations !

Oui; je lui ferai voir par d'infaillibles marques
Qu'un véritable amour brave la main des Parques,
Et ne prend point de loi de ces cruels tyrans
Qu'un astre injurieux nous donna pour parents.
Tu blâmes ma douleur! tu l'oses nommer lâche !
Je l'aime d'autant plus que plus elle te fâche,
Impitoyable père! et par un juste effort,
Je la veux rendre égale aux rigueurs de mon sort!
En vit-on jamais un dont les rudes traverses
Prissent en moins de rien tant de faces diverses;
Qui fut doux tant de fois, et tant de fois cruel,
Et porta tant de coups avant le coup mortel ?
Vit-on jamais une âme en un jour plus atteinte
De joie et de douleur, d'espérance et de crainte;
Asservie en esclave à plus d'événements,
Et le piteux jouet de plus de changements ?
Un oracle m'assure; un songe me travaille ;
La paix calme l'effroi que me fait la bataille;

Mon hymen se prépare ; et, presque en un moment,
Pour combattre mon frère on choisit mon amant.
Ce choix me désespère, et tous le désavouent;
La partie est rompue ; et les dieux la renouent!
Rome semble sujette, et seul des trois Albains
Curiace en mon sang n'a point trempé ses mains.
O dieux! sentais-je alors des douleurs trop légères
Pour le malheur de Rome et la mort de deux frères!
Et me flattais-je trop quand je croyais pouvoir
L'aimer encore sans crime et nourrir quelque espoir?
Sa mort m'en punit bien ! Et la façon cruelle
Dont mon âme éperdue en reçoit la nouvelle;
Son rival me l'apprend, et faisant à mes yeux
D'un si triste succès le récit odieux,
Il porte sur son front une allégresse ouverte.
Que le bonheur public fait bien moins que ma perte ;
Et, bâtissant en l'air, sur le malheur d'autrui,
Aussi bien que mon frère il triomphe de lui!
Mais ce n'est rien encore au prix de ce qui reste :
On demande ma joie en un jour si funeste!
Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur,
Et baiser une main qui me perce le cœur !
En un sujet de pleurs si grand, si légitime,
Se plaindre est une honte, et murmurer un crime.
Leur brutale vertu veut qu'on s'estime heureux,
Et si l'on n'est barbare, on n'est point généreux!
Dégénérons, mon cœur, d'un si vertueux père;
Soyons indigne sœur d'un si généreux frère ;
C'est gloire de passer pour un cœur abattu
Quand la brutalité fait la haute vertu.
Eclatez, mes douleurs, à quoi bon vous contraindre?
Quand on a tout perdu, que saurait-on plus craindre?
Pour ce cruel vainqueur n'ayez point de respect;
Loin d'éviter ses yeux, croissez à son aspect,
Offensez sa victoire, irritez sa colère,
Et prenez, s'il se peut, plaisir à lui déplaire.

Oui, c'est un des plus beaux morceaux du répertoire, et je me suis toujours étonnée que ce ne soit pas celui-là qu'on donne au Conservatoire comme morceau de concours, plutôt que les imprécations qui le suivent, et qui sont, selon moi, plus faciles, moins variées, plus brutales; il y a dans celui-ci tous les sentiments, une gradation admirable, et il était précieux pour la démonstration que je poursuis, car il demande à la voix

toutes les modulations et toutes les nuances, et quand on la possède, cette voix, il faut savoir bien s'en servir pour arriver au bout sans monotonie et sans lassitude.

Je ne prétends pas dire qu'on ne puisse être bon comédien ou comédienne qu'avec une admirable voix. Il y a eu au Théâtre-Français et ailleurs, bien des artistes dont l'organe était faible ou défectueux, et qui n'en étaient pas moins des artistes de grande valeur. Mais ils suppléaient alors à l'insuffisance de l'organe par une science approfondie de la diction, de la prononciation, et c'est encore un argument en faveur de mon dire. D'ailleurs, une trop belle voix est quelquefois aussi un danger; on s'y fie, on ne cherche plus ses effets que dans une musique fort douce et très harmonieuse, très facile, dans laquelle on s'endort, et qui remplace, trop souvent, l'expression vraie des sentiments que l'on doit peindre par une jolie mélodie.

J'en parle par expérience, car j'ai eu ce défaut au début de ma carrière. On m'avait tant dit que j'avais une belle voix, douce et musicale, que je me charmais moi-même, et que je trouvais beaucoup moins fatigant de donner des sons que des accents; je me laissais aller à une mélopée qui serait bien vite devenue une chanson..., si un ami sincère ne m'eût arrêtée et corrigée en me signalant cette tendance fatale.

Je lui ai toujours été reconnaissante de son avis salutaire.

Non, il n'est pas indispensable d'avoir une belle voix. Je veux seulement dire que c'est le premier de nos outils, et que, faible ou forte, rude ou mélodieuse, il faut apprendre à s'en servir; qu'elle se développe par le travail, et que, par ce genre d'étude, l'art du comédien tient à la musique, comme il participe de la peinture et de la sculpture.

Ces premières et indispensables études terminées, est-on comédien ? Oh ! non, pas encore ! Cela ne vient pas si vite que cela !... il reste bien des choses à apprendre.., tant de choses, que plus on avance dans la carrière, plus on vieillit, plus on est effrayé de tout ce qu'on demande aux jeunes comédiens, et que, certainement ils n'en viendraient jamais à bout, si courageux qu'ils fussent, si la nature, l'instinct, les dons innés enfin, ne faisaient la moitié de la besogne. Mais les commencements n'en sont pas moins bien rudes.

Je me suis toujours intéressée aux jeunes comédiens; je les ai aidés de mes conseils toutes les fois que je l'ai pu. Eh bien ! il

y a une épreuve très simple, et que je fais toujours subir à une nouvelle élève, et qui donne presque toujours le même résultat. Une jeune fille se présente; elle me dit qu'elle adore le théâtre et veut jouer la comédie.

— Vous avez déjà étudié, Mademoiselle ?

— Oui, madame, j'ai appris des vers.

— Mais vous n'avez jamais joué ?

— Non, Madame.

La jeune personnne est bien élevée, elle s'est présentée avec aisance, elle s'exprime correctement.

— Eh bien ! mon enfant, nous allons commencer tout de suite ; veuillez vous lever, sortir de ce salon, rouvrir la porte, rentrer, et me dire : « Bonjour, madame. » — C'est le commencement du rôle que je veux vous faire apprendre.

Ah ! c'est fini ! voilà ma jeune fille gauche, embarrassée, ne sachant plus entrer, ne sachant plus marcher, ni saluer, ni parler. Pourquoi ? Parce qu'avant de faire ces choses si simples, qu'elle accomplit chaque jour sans y songer, elle s'est dit : « Je joue la comédie ! » et cela a suffi pour la paralyser. C'est que c'est la première chose qu'il faut oublier, et l'on ne peut faire du bon théâtre qu'en s'appliquant à ne pas faire du théâtre. Mais cela, c'est le plus difficile, et c'est la dernière chose que l'on acquiert.

J'ai dit que le travail des répétitions était pour nous le plus attachant, le plus intéressant ; c'est vraiment l'heure de la création. Quand on a lu une pièce aux comédiens, drame, comédie, tragédie, n'importe, chaque artiste reçoit son rôle des mains de l'auteur, et l'emporte joyeusement chez lui ! (je suppose que le rôle est beau et que l'artiste en est content). Vite, il le relit. première et terrible déception; il ne retrouve pas un seul des effets qu'il avait entrevus à la lecture. C'est que, à cette lecture, il était public; l'impression qu'il recevait naissait des péripéties de l'œuvre entière, de l'action simultanée de tous les personnages, et que chez lui, il n'est plus qu'une partie de ce tout. Mais, cette fâcheuse impression s'efface vite, et à mesure que le travail avance, on retrouve ses premières émotions, le personnage redevient vivant. Il y a d'ailleurs une telle différence entre la lecture et la représentation ! Certes, il y a parmi les auteurs de grands maîtres dans l'art de bien lire, mais, quelle que soit leur science, à cause même de cette science

*

réelle, l'une ne peut pas, ne doit pas produire le même effet que l'autre. Dans la lecture, il aut adoucir, amoindrir l'action ; on peut mettre l'accent, on ne peut mettre le geste, le mouvement, pas même la physionomie, car les yeux, forcément baissés, ont disparu de la figure, et le regard est un puissant auxiliaire pour exprimer et faire comprendre une émotion, un sentiment. Puis, si on lisait trop bien, on dépasserait le but, et on détruirait l'effet en le rendant trop fort. Il y a même des morceaux si puissants, si terribles, qu'on ne peut en donner qu'une faible idée à la lecture, quels que soient la puissance et l'accent qu'on y mette ; d'autres, au contraire, gagnent presque à être lus.

Jamais, en le lisant, on n'arrivera à l'effet formidable que produit à la représentation le monologue de la Sachette dans « *Notre-Dame de Paris* » de Victor Hugo.

« O ma fille, ma fille ! Ma pauvre chère petite enfant ! Je ne « te verrai donc plus ! C'est donc fini ! Mon Dieu, mon Dieu ! « pour me la reprendre si vite, il valait mieux ne pas me la « donner. Seigneur ! Seigneur ! pour me la reprendre ainsi, vous « ne m'aviez donc jamais regardée avec elle, lorsque je la « rechauffais toute joyeuse à mon feu, lorsque je faisais monter « ses petits pieds roses sur ma poitrine jusqu'à mes lèvres ? O, « si vous aviez regardé cela, mon Dieu, vous auriez eu pitié de « ma joie ! Vous ne m'auriez pas ôté le seul amour qui me restât « dans le cœur ! Etais-je donc une si misérable créature, Sei- « gneur, que vous ne puissiez me regarder avant de me con- « damner !

« Hélas ! voilà le soulier ; le pied, où est-il ? Où est l'enfant ?... « Ma fille, qu'ont-ils fait de toi, ces Egyptiens de l'enfer ? Sei- « gneur ! Rendez-la moi ; mes genoux se sont écorchés quinze « ans à vous prier, mon Dieu ! Est-ce que ce n'est pas assez ? « Rendez-la moi un jour, un heure, une minute, une minute, « Seigneur, et jetez-moi ensuite au démon pour l'éternité ! « Pouvez-vous condamner une pauvre mère à ce supplice de « quinze ans ! bonne Vierge du Ciel, mon enfant Jésus, à moi, « on me l'a pris, on me l'a volé, on l'a mangé sur une bruyère ! « Ah ! ma fille ! il me faut ma fille ! Qu'est-ce que cela me fait « qu'elle soit dans votre paradis, je ne veux pas de votre ange, « je veux mon enfant ! Je suis une lionne, je veux mon lion- « ceau.

« Oh ! que je puisse seulement une fois, une seule fois, chaus- « ser ce soulier à son joli petit pied rose, et je meurs, bonne « Vierge, en vous bénissant ! — Ah ! quinze ans ! elle doit être « grande maintenant, malheureuse enfant ! C'est donc bien vrai,

« je ne la verrai plus, jamais, pas même dans le ciel, car moi, « je n'irai pas, Oh ! quelle misère ! Dire que voilà son soulier et « que c'est tout!... »

On ne peut pas lire cela, il faut le jouer : il y faut les larmes, les mains qui se joignent ou se tordent, les regards noyés, les cris et les sanglots, la marche de cette lionne se frottant aux barreaux de sa cage, l'action enfin !... et un peu de sa vie ! Car ce n'est pas impunément qu'on peint de pareilles douleurs, il faut aller chercher ces accents-là au fond de son cœur, et on s'use, on se dépense dans cet effort. Mme Dorval a dit un jour devant moi, en sortant de jouer Marie-Jeanne, ce mot navrant :

— « Ah ! ils peuvent bien m'applaudir : c'est ma vie que je leur donne!

Et c'était vrai... On résiste quelquefois, mais il faut être solidement trempée !

Il y a heureusement des rôles et des morceaux qui sont moins terribles, mais qui n'en sont pas moins très beaux et très intéressants, et qui, comme je le disais, gagneraient presque à la lecture, car tout leur charme est dans la pureté, dans la douceur des sentiments qu'ils expriment, dans la sublime expression du langage. Quoi de plus délicieux, de plus chaste et de plus tendre que la déclaration de Psyché :

Ne les détournez pas, ces yeux qui me déchirent,
Ces yeux tendres, ces yeux perçants, mais amoureux,
Qui semblent partager le trouble qu'ils m'inspirent.
« Hélas, plus ils sont dangereux,
Plus je me plais à m'attacher sur eux.
Par quel ordre du ciel, que je ne puis comprendre,
Vous dis-je plus que je ne dois,
Moi, de qui la pudeur devrait au moins attendre
Que l'amour m'expliquât le trouble où je vous vois ?
Vous soupirez, seigneur, ainsi que je soupire,
Vos sens, comme les miens, paraissent interdits,
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire,
Et cependant c'est moi qui vous le dis. »

N'est-ce pas délicieux ? Et puisque je parle de lecture, je veux rappeler ici celle que faisait Mme Plessy dans « l'*Aventurière* » et

montrer ce que le talent peut mettre d'intérêt, de valeur, à la chose la plus simple.

Dans la belle comédie du maître regretté, Emile Augier, le fils déguisé et non reconnu de son père, lui fait parvenir une lettre qui lui donne sur Ulric, le personnage qu'il a dit être, des renseignements destinés à tromper, à séduire Clorinde. C'est elle qui lit cette lettre devant Monteprade.... Elle a dix lignes; à peine; mais lue par Mme Plessy, c'était tout un poème; la voici:

« Mon père, Ulric n'est pas un bourgeois de Munich, ainsi
« que jai été forcé de vous le dire dans sa lettre d'introduc-
« tion. C'est un des plus riches et des plus nobles gentils-
« hommes d'Allemagne, marquis d'Arensberg, comte de Latran,
« prince du Saint-Empire... Il voyage déguisé par esprit
« d'aventure, cherchant une femme dont il soit aimé pour lui-
« même. Ne laissez pas échapper une si belle occasion de marier
« ma sœur; elle doit être charmante, et le prince ne tient ni au
« bien, ni à la naissance »

La lettre est fort simple, vous le voyez, et lue comme je viens de le faire, elle n'a pas grand relief. Eh bien ! on ne saurait croire ce qu'elle devenait avec les temps, les lenteurs calculées, les intonations voilées que Mme Plessy y mettait; on suivait sa pensée dans ces silences, on voyait germer l'idée de séduire ce prince romanesque, d'abandonner le vieillard, de devenir princesse... Et tout cela sans un geste, sans élever la voix, sans un jeu de physionomie même. Car Monteprade est là, et pourrait le surprendre; par ce seul fait qu'elle pensait tout ce qu'elle voulait faire comprendre, et par la plus profonde, la plus exquise science des nuances et de la diction.

Jamais Mme Plessy n'a été plus grande artiste que pendant la lecture de ces lignes !

Chaque comédien apporte au théâtre sa personnalité, son originalité, son tempérament, et c'est le metteur en scène qui lie, qui fond tout cela pour en faire un ensemble harmonieux, car on ne joue pas la comédie tout seul ; les plus petits rôles doivent être bien joués pour servir les grands, et il y a de très grands artistes qui se sont fait remarquer à leurs débuts en disant très bien un seul mot.

Frédérick Lemaître réglait tout, non seulement dans son rôle, mais autour de son rôle; aucun détail ne lui semblait inutile ; il faisait, lui aussi, des effets avec un mot, et même et souvent avec

un silence; il avait une mimique puissante, expressive et admirable; il savait l'art des temps comme personne. Dans « *La Dame de Saint-Tropez* », un drame fait sur le procès de Mme Lafarge, je jouais avec lui la femme accusée faussement d'empoisonner son mari, en versant chaque jour de l'arsenic dans la tisane qu'elle lui prépare. Il y avait une scène, durant laquelle il m'interrogeait; on venait de lui dénoncer le crime de sa femme, et il cherchait les preuves de son innocence !... Nous étions seuls en scène; j'étais debout près d'une table, il était assis de l'autre côté et, d'une voix anxieuse, il me demandait, en mettant sa main sur la théière que je venais d'apporter :

— Qui a préparé ce breuvage ?...

— C'est moi.

— C'est vous... aujourd'hui ?...

— Aujourd'hui comme toujours.

— C'est vous.... toujours !...

— Toujours.

Il joignait alors ses mains comme pour la prière, et levait ses yeux au ciel en silence, et son geste était si navré, ses grands yeux s'injectaient de sang et se remplissaient de larmes avec un désespoir si profond et si vrai, que l'émotion me gagnait malgré moi, et que les larmes coulaient sur mes joues, tandis que les bravos éclataient dans la salle; et chaque soir, Frédérick me grondait en sortant de scène :

— Mais, malheureuse enfant, retenez donc vos larmes! me disait-il, elles vous accusent; si vous êtes émue, vous êtes coupable !

— Ah! mon ami, vous avez raison, mais permettez-moi alors de ne pas vous regarder, car c'est plus fort que moi. Si je vous regarde, je pleure.

Il avait une expression de physionomie inouïe, et ses effets étaient toujours inattendus. Je n'ai jamais manqué d'aller le voir jouer depuis mon arrivée à Paris, et j'ai admiré toutes ses créations comme spectatrice, quand je n'avais pas la joie de jouer avec lui. J'aimais, avant de l'aller voir, à lire la pièce et son rôle, et à chercher d'avance ses effets. « Voyons, me disais-je, si j'avais à jouer ce rôle, comment dirais-je cela, moi?... » Eh bien! je n'ai jamais été à la hauteur de son génie; il m'a toujours surprise et transportée; il était toujours bien au-dessus de ce que j'avais trouvé.

Il y a, comme mot, comme intonation, comme expression de physionomie, des exemples tout aussi frappants, bien que dans un tout autre genre.

Dans « *les Poseurs* », une pièce jouée aux Variétés, — il y avait un personnage représenté par Arnal : c'était un parvenu, poseur... pour la simplicité. Il racontait qu'il était arrivé à Paris avec douze sous dans sa poche, et qu'il s'était enrichi dans je ne sais plus quelle industrie... Un des autres personnages lui persuadait que sa ville natale, Château-Thierry, fière de le compter au nombre de ses enfants, venait de lui ériger une statue ! L'acte finissait sur le départ du bonhomme.

Au second acte, le rideau se levait sur la scène vide... la porte du fond s'ouvrait, Arnal entrait; il descendait silencieusement jusqu'à l'avant-scène, déposait sa valise devant le trou du souffleur, regardait le public et disait :

— J'arrive de Château-Thierry !... rien de plus; et toute l'odyssée de son voyage était contenue dans son intonation; on comprenait tout: sa déconvenue, sa colère, son humiliation ! Et la salle éclatait d'un rire irrésistible !

D'ailleurs, c'est aussi un des côtés curieux de notre art; on peut jouer très bien et très différemment le même rôle.

Adèle d'Hervey dans Antony, a été créé par Mlle Mars, et repris par Mme Dorval. Et quand Alexandre Dumas père m'a fait répéter ce rôle, que j'allais jouer à mon tour à l'Odéon, il m'a raconté ce détail bien caractéristique et bien amusant :

Au dernier acte, dans la grande scène entre Antony et Adèle d'Hervey, quand celle-ci revient affolée du bal où on vient de l'insulter, où Mme de Lancy a fait à haute voix allusion à sa faute, Antony lui annonce que là ne s'arrête pas leur malheur, et que le colonel d'Hervey, le mari d'Adèle, revient, qu'il peut paraître d'un instant à l'autre. Adèle s'écrie alors : « Mais je suis perdue, moi !

— Comment Mlle Mars disait-elle ces mots? demanda Mlle Dorval à Dumas.

— Elle était assise, et se levait, répond Dumas.

— Bien, je serai debout et je tomberai assise !

— Et toi? me dit le cher grand poète, comment feras-tu?

— Eh bien ! cher maître, je serai debout, et j'y resterai !...

Et l'effet du mot s'est toujours produit.

D'ailleurs, les « *effets* » ne sont pas l'unique préoccupation de

l'artiste; on n'en fait pas toujours; il y a des personnages qui ne provoquent pas les applaudissements, et qui n'en sont pas moins très intéressants à représenter. Les traîtres de l'ancien mélodrame n'étaient jamais applaudis du public du boulevard; et Chilly, qui a créé « *Hudson Lowe* », dans Napoléon à Sainte-Hélène, était obligé de se cacher pour n'être pas maltraité par le public qui l'attendait à la sortie. Il n'aurait pas fait bon l'applaudir au courant de la pièce! et il était fort aimé pourtant!

Moi-même, j'ai joué dans « *La Bouquetière des Innocents* » deux rôles : l'un sympathique, Margot la Bouquetière, la filleule de Henri IV, et la Maréchale d'Ancre qui poursuivait, enlevait, séquestrait la pauvre fille; et le public, qui fêtait la victime et battait des mains à sa délivrance, faisait un accueil plus que tiède à la méchante « Galigaï, » qui avait bien raison de mourir en place de Grève!...

Non, « l'effet » n'est pas le point le plus important; ce qu'il y a d'essentiel, c'est la composition du rôle, c'est le caractère du personnage; c'est d'en faire une figure que rien ne dément, de la première scène à la dernière; c'est de marcher, d'agir, de parler, de façon à donner au public l'illusion aussi complète que possible qu'il a devant les yeux un prince, un soldat, ou un chiffonnier; une reine, une bourgeoise, ou une poissarde! Car si les sentiments sont les mêmes à tous les degrés de l'échelle sociale, il est bien évident que l'éducation, les habitudes, les travaux en doivent modifier l'expression; le cri sera le même quand une marquise ou une femme du peuple verront mourir leur enfant, mais le geste, mais l'attitude seront différents. La poissarde qui se lève à quatre heures du matin pour aller à la criée, qui porte des fardeaux lourds, qui reste de longues heures sur ses jambes, — « qui lui rentrent dans l'estomac » — dit-elle, ne peut marcher, se lever, s'asseoir avec la même aisance et la même noblesse que Marie Tudor ou Agrippine! Le ton de la diction ne doit pas être le même non plus; les familiarités du langage doivent se faire sentir; et sans exagération, en restant dans une sage mesure, il faut faire apprécier ces nuances. L'auteur vous a confié son œuvre, il faut la faire valoir, la rendre vivante, la défendre au besoin, la faire vôtre... pour quelques heures au moins!... et s'identifier si bien avec son personnage qu'on ne fasse plus qu'un avec lui! Et pour cela, il faut penser ce que l'on dit, *il faut croire que c'est arrivé.*

Oh ! il le faut absolument. Je ne suis pas du tout de l'avis de ceux qui disent que tout doit être fiction dans l'art du comédien. Je sais que des artistes d'un très grand talent ont soutenu et soutiennent encore cette thèse : que le comédien, pour être maître de son art, ne doit rien ressentir de ce qu'il exprime, qu'il doit faire *semblant* d'être ému, et rester absolument calme au milieu de la situation la plus dramatique, en exprimant le désespoir le plus profond !.. Ah ! j'avoue mon infériorité. Je n'ai jamais su rester impassible en peignant de mon mieux la douleur ou la joie, et quand j'ai eu à pleurer au théâtre, j'ai versé de vraies larmes, et je ne suis pas la seule ! Frédérick pleurait, Bouffé pleurait, Desclée pleurait, et Talma dit dans ses mémoires qu'il préfère un acteur ému à dix acteurs intelligents ! Il faut maîtriser son émotion, l'user, afin qu'elle ne vous paralyse pas, mais il faut en avoir : elle n'est communicative qu'à ce prix.

Dans *la Tireuse de Cartes*, — l'histoire de cette enfant juive volée à sa mère et élevée par une chrétienne, il y a au quatrième acte, une grande scène où la vraie mère et la mère adoptive luttent pour conquérir le cœur de leur enfant, déchiré entre ces deux tendresses égoïstes à force d'amour ! Géméa, la vraie mère s'écrie :

« Le cœur d'une mère n'est pas fait comme celui des autres « va... Tiens, regarde cette femme, elle vous dit : Je souffre ! « — Serait-elle aussi belle si elle avait souffert ? Je suis de son « âge et j'ai l'air d'être sa mère, moi ; elle aussi vante son « dévouement... Ah ! j'ai respiré en l'écoutant : les vraies « mères, vois-tu, ne comptent pas leurs pleurs pour s'en faire « gloire ! Ce qu'une étrangère appelle soucis, peines, nous « l'appelons devoir ; ce qu'elle nomme sacrifice, nous le nommons « bonheur !... Eh ! n'est-on pas payé d'un sourire !.... « et ce cher petit être qui grandit, n'est-ce pas une « bénédiction et une fête dans la maison !... Voir grandir ses « enfants !... Hélas ! tu grandissais et je pleurais, moi !... Tu « bégayais le doux nom de mère, et je pleurais ! Tu te faisais « belle, charmante, adorable, adorée, et je pleurais ! Ce qui aurait « fait mon orgueil, faisait mon supplice ! J'étendais souvent les « deux mains dans le vide, et je m'écriais : Ma fille ! — en « embrassant convulsivement l'invisible !... J'espérais que le « vent te porterait l'écho de ma voix, le souffle de mon « baiser !... Je m'étais ensevelie dans ton souvenir, je te « cherchais... je t'appelais !... N'auras-tu pas pitié de ta « mère !... »

Eh bien ! cela peut-il se dire froidement ? Je ne le crois pas, et pour ma part, je n'ai jamais pu jouer cette scène terrible, sans éprouver une grande partie de l'émotion qu'elle renferme.

Voilà quelques-unes des observations que j'ai pu faire sur le travail des comédiens. Ai-je tout dit ?... Oh ! non, certes ! Car il y a toujours des choses nouvelles à dire sur l'art et sur les artistes ; on a écrit bien des livres, on en écrira beaucoup encore ! et on n'aura pas tout dit. L'art progresse aussi ; il se modifie suivant le temps, suivant la mode ; il se renouvelle sans cesse !... et c'est pour cela que son étude nous passionne ! que même en ayant l'air de le quitter, on s'en occupe toujours ! On l'étudie encore en l'enseignant aux autres... Il est, enfin, comme Alexandre Dumas père l'a fait dire à Kean : « une robe de Nessus qu'on ne peut quitter qu'en arrachant en même temps des lambeaux de sa chair ! »

DE LA VENTRILOQUIE

Par le Dr BESCHORNER, de Dresde

La *ventriloquie* (expression tirée des mots latins *venter*, ventre et *loqui*, parler) est l'art de modifier, affaiblir ou augmenter le ton de la voix naturelle au moyen des muscles du larynx et du voile du palais habilement ménagés, ainsi que par une graduation intelligente de l'inspiration et de l'expiration. Le port et les mouvements de la tête doivent être également adroitement calculés, de manière que la voix semble venir d'une distance plus ou moins grande, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, et qu'elle n'arrive à l'oreille que d'une façon tantôt directe, tantôt indirecte.

Cet art (1) est très ancien ; les Grecs le tenaient en haute estime, comme une œuvre des démons. D'après Eurycle

(1) Pour les détails concernant l'histoire de la ventriloquie, voyez l'ouvrage d'Albert de la Chapelle : Le Ventriloque ou l'engastrimyste, 2 vol. Londres, 1772. Comparez aussi Hardy : Ventriloquism made easy, nouvelle édition. — Londres, 1866.

qui exerçait la *ventriloquie* à Athènes, on appelait les ventriloques Engasdrimantes ou Euryclides. Quelques passages de l'Ancien Testament paraissent faire allusion à la ventriloquie, ainsi qu'il ressort de la communication suivante que j'ai reçue de M. le pasteur Neubert, de Dresde :

« Nulle part dans la Bible, ni dans le texte original, ni dans la traduction de Luther, il n'est question de la ventriloquie, au moins d'une manière expresse. Mais presque dans tous les passages où Luther a employé le mot « devin », les 70 d'Alexandrie (200 ans av. J. Christ) se sont servis dans la version grecque dite des *septante* du mot « Engastrimuthos », qu'on rencontre aussi chez Hippocrate, Galien et Plutarque (comp. 3, Mos., 19-31 ; Samuel, 28, 7-9 ; Isaïe 44-25 et d'autres). Cependant il faut remarquer que le mot hébreu ôb, pluriel ôboth, signifie seulement « outre », par exemple une outre de vin. Maintenant Gesenius croit pouvoir réunir ensemble les deux idées qui expriment les mots « outre » et « devin », en supposant que le magicien possédé par l'esprit de divination était comme l'outre, comme le vase qui contenait ce liquide. Ainsi les 70 d'Alexandrie avaient parfaitement raison de traduire le mot hébreu par « engastrimuthos » et non par « necromantis, ou par « nécuomantis », comme on aurait fait ordinairement. Je crois même pouvoir tirer des dits passages la conclusion, qu'il y était vraiment question des ventriloques : et cela d'autant plus que, dans le récit si émouvant de la visite de Saül à la sorcière d'Endor (1 Samuel, 28, 7-25), on fait remarquer que le roi a bien entendu des mots d'une langue qui lui était étrangère et qu'il croyait prononcée par Samuel (v. 15), sans qu'il ait pu en voir l'esprit (v. 13). Malgré cela, pour rendre ce passage, la *Septante* emploie le mot « engastrimuthos » au lieu de celui de « nécromantis », qui paraissait mieux indiqué. »

Quant aux conditions physiologiques dans lesquelles se forment les tons de la ventriloquie, les opinions des savants dif-

fèrent sensiblement entre elles. Gruetzner (1) croit que le timbre si caractéristique de la voix dans la ventriloquie, est dû à une pression très faible de l'air sur le larynx, de manière que la voix forte, naturelle, en est étouffée, tandis que la langue pressée en arrière s'avance avec l'épiglotte au-delà du larynx, et entrave ainsi la libre sortie de la voix; cependant il n'a constaté aucune anomalie dans la position des différentes parties du larynx.

Cette opinion s'accorde assez bien avec les idées de Bruns et de Sievers, qui, en examinant au laryngoscope un ventriloque, ont trouvé « que les cordes vocales, ainsi qu'il arrive pour la voix de fausset, sont séparées par des petites fentes, qu'on peut faire vibrer doucement, presque sans fatiguer les organes de l'expiration. » Cette théorie a été, d'ailleurs, en partie confirmée par les mensurations aéro-phletismographiques faites par Gad et B. Fraenkel (2). Pour Sommerbrodt (3), au contraire, la chose essentielle dans la ventriloquie (il l'appelle le fausset de la voix), c'est que, au moment où la phonation du ventriloque a lieu, il se produit pour les deux tiers en arrière de la glotte une fermeture à pression si forte, que les bords libres des cordes vocales se renflent un peu en haut et s'avancent à l'instar des lèvres qui se pressent vivement l'une contre l'autre, tandis que l'air expiré s'échappe en retentissant à travers le tiers antérieur de la glotte par une petite ouverture triangulaire, dont la base se trouve dans la commissure antérieure. Ainsi, d'après Sommerbrodt, la fermeture à pression des deux tiers postérieur des cordes vocales rend absolument impossible leur vibration simultanée, de manière que pour la phonation on ne peut utiliser que le tiers

(1) Gruetzner : Physiologie de la voix et de la parole, (dans le Manuel de physiologie des appareils moteurs), Leipsig, 1879, p. 131.
(2) B. Fraenkel. *Gazette hebdomadaire clinique de Berlin.* 1887, n° 50.
(3) F. Sommerbrodt. De l'état du larynx dans la ventriloquie. *Gazette hebdomadaire clinique de Berlin.* 1888, n° 14.

antérieur, ce qui élève la tonalité si caractéristique du ventriloque.

Quant à la position que le larynx occupe dans la ventriloquie, c'est-à-dire à la question de savoir s'il s'élève ou s'il s'abaisse, les opinions sont contradictoires. Presque tous les auteurs s'accordent à dire que le voile du palais est vivement tiré en arrière et en haut, de manière à produire une fermeture complète ou presque complète de la cavité naso-pharyngienne, et que la luette se contracte jusqu'à disparaître tout à fait, en frappant en arrière, que de plus les piliers du voile du palais se tendent jusqu'à former des lignes droites d'un angle aigu. Enfin il ne s'agirait pas dans la ventriloquie d'une anomalie quelconque des organes de la phonation, mais de savoir s'en servir d'une manière extraordinairement adroite. C'est pourquoi tout individu intelligent, dont les organes phonateurs se trouvent dans un état normal, peut apprendre cet art plus ou moins complètement.

J'ai eu l'occasion d'examiner au rhino-pharyngoscope le ventriloque Otto Meyer, de Hambourg (1), et voici ce que j'ai constaté :

Meyer, dont la taille était de 1 mètre 60, avait une capacité vitale des poumons de 3,500 centimètres cubes.

Lorsque la respiration était paisible, ou s'il s'agissait d'une simple intonation d'un ton de poitrine, on ne remarquait aucune anomalie essentielle ni dans la cavité pharyngienne, ni dans la cavité pharyngo-nasale, ni dans le larynx. Je n'ai prêté aucune attention à un catarrhe du pharynx et du larynx qui existait au moment de l'examen, car il n'avait aucun rapport avec la question. La conformation de toutes les parties était normale; les mouvements de celles-ci par-

(1) On trouvera dans la *Gazette clinique hebdomadaire de Berlin*, 1887, n° 50, les idées de M. Meyer sur la ventriloquie, dont l'importance est d'autant plus grande qu'on y expose les opinions des médecins et des physiologistes les plus illustres, comme Schmidhuysen, Gad, Bruke, Joh. Muller, Dubois-Reymond, etc., au sujet de cette question.

faitement libres; les cordes vocales n'avaient rien de particulier au point de vue de leur forme, grandeur et tension. L'épiglotte, dont l'inclinaison en arrière était très accusée se relevait sensiblement en émettant les « *e* », et permettait ainsi au moment de la respiration et de la phonation de jeter un coup d'œil dans les organes placés plus bas. Les piliers du voile du palais, la luette et les amygdales ne présentaient pas de changement sensible dans leur forme.

Mais il en était tout autrement lorsqu'il s'agissait d'émettre des tons de ventriloque. Les piliers du voile du palais se raidissaient alors, la luette se repliait sur elle-même, en tombant un peu en arrière, de sorte qu'on n'en voyait plus trace sur le devant. Les piliers du voile du palais formaient alors un angle aigu, dont le sommet touchait par derrière la paroi postérieure du pharynx, sans que pour cela la cavité pharyngo-nasale fût entièrement isolée de la cavité pharyngo-orale. L'épiglotte tournée maintenant en haut, permettait de voir tout à fait la cavité laryngienne supérieure, qui paraissait un peu allongée dans la direction sagittale et raccourcie dans le sens transversal. Les cordes vocales oscillaient, car les deux apophyses vocales des cartilages aryténoïdes se trouvaient serrées l'une contre l'autre seulement par les bords membraneux de leurs parties ligamenteuses. En un mot, les parties du larynx se trouvaient dans la position voulue pour former des tons de fausset; ainsi le ton émis par le ventriloque était tout simplement un ton de fausset.

Ce qui était vraiment surprenant, — le prof. Kussuer (1) en a fait aussi la remarque — c'est que le larynx, au lieu de s'avancer en haut, ainsi qu'il arrive toujours pour les tons de fausset, s'inclinait sensiblement par en bas, ainsi que plusieurs de mes collègues ont pu le constater. C'est là, à mon avis, que se trouve une des causes principales du caractère

(1) Presse médicale de Vienne, 1887, nº 35 et Revue mensuelle de laryngologie, 1887, nº 12.

particulier des tons produits. Car la voix paraît alors sortir des entrailles, et l'espace de résonance entre la place des cordes vocales et le toit de la cavité nasale se trouve ainsi sensiblement augmenté. A cela vient d'ajouter le son du ton de fausset, qui se forme encore plus bas et dont la modulation est due au changement de tension du voile du palais, ainsi qu'au raccourcissement de la luette et au contact du palais avec les parois postérieures du pharynx; enfin la faculté de parler aussi pendant l'inspiration. Joignez à tout cela l'art de ménager adroitement le muscle sterno-thyroïdien, ainsi que les muscles du larynx et du palais, une respiration savamment graduée et l'habileté de parler suivant les cas, tantôt en haut, tantôt en bas, tantôt en avant, tantôt en arrière. Si, enfin, on possède l'art de déclamer, en laissant sans mouvement la musculature de la moitié du visage présenté au public en simulant de laisser parler d'autres personnes, si les questions et les réponses se suivent avec assez de rapidité, si l'on donne à tout cela une certaine tournure théâtrale, tous ces facteurs pouvant se combiner à l'infini, nous aurons alors l'illusion véritable, qui réjouit même de nos jours le public éclairé, tandis que dans l'antiquité on considérait ce phénomène comme surnaturel et si terrible que les ventriloques étaient regardés comme des magiciens.

ÉDUCATION DE LA PAROLE

Par Louis MONTCHAL.
Secrétaire de l'Instruction publique, à Genève.

IV

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE. — PRATIQUE ET THÉORIE DE LA PAROLE
(*Suite*) (1)

Intensité et respiration. — Mouvement et rythme.

De l'étude de l'intonation à celle de l'intensité, le passage est facile. D'après les expériences faites, l'élève sera logiquement

(1) Voir le précédent article, pages 103-120, avril, nº 4.

amené à cette conclusion, que le phénomène de l'intensité est surtout relatif. Plus la prononciation est parfaite, moins est nécessaire l'intensité prolongée de la voix. On a dit, avec raison, que la voix voilée est la plus favorable au genre tragique. La voix de Lekain était voilée; Mlle Gaussin dont l'organe était si tendre, si pénétrant, l'avait légèrement voilé. Un léger voile ne nuisait en rien aux modulations enchanteresses de Mlle Duchesnois, qui électrisait deux mille auditeurs et conquérait leurs applaudissements frénétiques. Avant d'acquérir, à force d'études, d'essais, de chutes même, le très beau médium dont il touchait avec un art infini les notes basses, Talma avait une voix toujours un peu sourde et jamais, selon Regnault-Warin qui l'entendit durant vingt-cinq ans, il n'eut la voix sonore. Comme vous avez une faiblesse d'organe, disait Lekain à Molé, évitez d'enfler les sons. Il est facile de comprendre qu'une articulation soignée commandera d'autant mieux le silence que la voix est moins forte; toute l'attention est en éveil pour ne pas perdre l'émotion attachée à chaque syllabe émise. Ici, le maître devra revenir sur l'articulation et, à côté de la pratique exclusivement enseignée jusque-là, formuler la théorie des conditions indispensables de la formation des syllabes. Les travaux de Merkel, de Leipzig, donnent sur ce point des indications précises que nous résumons ainsi : 1° provision d'air suffisante et tension convenable de la colonne d'air expiratoire. Les défauts d'articulation proviennent souvent, non de la faiblesse des lèvres, mais de l'absence de tension ou de l'interruption de la colonne d'air résonnante par laquelle commence l'articulation des syllabes; 2° subordination de l'action musculaire destinée aux consonnes, à celle destinée aux voyelles qui doit toujours garder la priorité. Pour que cette subordination soit possible, il faut que la tension des conduits aériens reste égale à elle-même jusqu'au commencement de la nouvelle inspiration. Pendant toute la durée de l'expiration, la tension de l'appareil musculaire respiratoire ne doit pas être affaiblie par des pauses à contre-temps intercalées entre deux syllabes, ni par la trop longue prolongation de la formation des consonnes; 3° observation d'un certain rythme, c'est-à-dire d'une succession régulière de mécanismes isolés d'après leur valeur temporelle. Par conséquent, on ne doit pas consacrer plus de temps qu'il ne faut à ceux qui doivent être momentanés.

Le sens très juste de ces trois conditions a permis à un de nos anciens professeurs, artiste lyrique, M. Joseph-Ferdinand Bernard, d'écrire que, dans la déclamation, la prononciation est plus accentuée que dans la lecture ordinaire et exige de *longs temps* dramatiques, préparés par de profondes inspirations bien retenues, à l'aide desquelles les Talma, les Frédérick Lemaître, les Rachel, arrivaient « à ces effets sublimes de respiration qui se perdent de plus en plus de nos jours et ne vivent plus que dans nos souvenirs ». — Puisque l'intensité dépend immédiatement du souffle, il est dont indispensable d'enseigner à l'élève à proportionner la force de l'inspiration à l'intensité réclamée par les circonstances. Le maître fera donc exécuter avec prudence certains exercices de respiration. Sur ce point, on ne saurait trop recommander l'utile traité (1) de M. J.-F. Bernard, dont les idées ont été si largement exploitées depuis 1868 par nombre d'artistes et d'écrivains, et sur lequel nous reviendrons dans la partie de cet ouvrage consacrée à la diction lyrique.

Le mouvement, pris dans son sens le plus large, comprend aussi les variations dans l'intensité des sons. Mais les exigences de l'enseignement contraignent de restreindre cette acception et de faire étudier séparément les variations de l'intensité et celles de la durée. Au cours des leçons, il sera facile d'attirer l'attention des élèves sur les phénomènes de durée de la parole, phénomènes auxquels on a donné le nom de mouvement général ou initial, de mouvement passionnel et de rythme (2). Il faudra, par des expériences fréquentes, montrer à l'élève que le mouvement général, uniforme ou progressivement accéléré ou retardé, a pour cause la durée totale du discours prononcé, quels qu'en soient le genre ou la forme littéraires ; que le mouvement dit passionnel désigne l'accélération, le ralentissement et les suspensions des parties principales du discours (périodes, phrases et incises) ; que le rythme enfin ajoute à ces sensations de durée, des sensations de périodicité et d'intensité spécialement produites par les éléments de la phrase : groupes de mots, mots isolés, syllabes et lettres distingués entre eux par des différences de quantité et d'accentuation. On ne saurait trop répéter et varier les exercices rythmiques afin, comme on l'a dit, que l'oreille s'habitue à

(1) Bernard, Joseph-Ferdinand. *La gymnastique pulmonaire, ou l'art de respirer dans tous les actes de la vie physique*, 4e édit. Paris, 1875, in-8.

(2) Mathis Lussy. *Expression musicale*. Paris, 1882, in-8

toutes les combinaisons, et qu'en comparant les différentes formes rythmiques auxquelles une phrase peut se prêter, l'élève forme son jugement au choix des rythmes les plus conformes à la pensée exprimée.

Leçons itinérantes.

Avant d'initier l'élève aux divers procédés que nécessitent les applications variées de la diction, il était indispensable de vérifier et de compléter ses connaissances antérieures. Désormais, il saura pourquoi sa prononciation est régulière; les détails du mécanisme de la parole lui seront connus; il est prêt à en étudier les diverses fonctions.

Puisque l'instruction publique a pour objet de fournir aux élèves des notions qu'ils puissent appliquer aux différentes professions de la vie, il est naturel qu'on leur donne à la fin de l'enseignement secondaire une connaissance générale de toutes les applications de la parole. Le maître et sa classe auront par conséquent libre accès partout où une manifestation de la parole sera utile à étudier. Lectures publiques, conférences, représentations théâtrales, éloquence du barreau, de la chaire et de la tribune politique, offriront à un maître savant et discret mille occasions d'éveiller la curiosité des élèves, de leur apprendre à voir, à chercher, à trouver. Il saura prévenir ou rectifier les jugements hasardés en leur donnant l'exemple d'une critique raisonnée. Les *lapsus linguæ* d'un orateur lui permettront d'insister sur la nécessité d'une attention soutenue lorsqu'on parle. Si l'attention manque, dit Kussmaul, il se produit des mots impropres; l'accentuation, la hauteur, la vivacité, la bonne prononciation des lettres et des syllabes peuvent être altérées. Dans cet enseignement extra-scolaire, le maître devra tenir compte de la mesure de l'attention que peut donner sans interruption et volontairement un enfant à ses différents âges. Sur ce point, voici les chiffres fournis par un habile inspecteur français d'après une longue expérience personnelle : de 5 à 7 ans, 15 minutes; de 7 à 10, 20 minutes; de 10 à 12, 25 minutes; de 12 à 16, 30 minutes. Les procédés à moitié instinctifs avec lesquels un orateur parvient à se faire entendre d'auditeurs parfois très éloignés, donneront lieu à d'instructives remarques sur le mouvement et la durée des sons. L'utilité d'une articulation qui sculpte les lettres initiales

et ne laisse pas une syllabe se perdre ; l'obligation de sortir du médium de la voix pour faire valoir l'épanouissement de la pensée et la splendeur de l'expression sans cesser d'être vrai ; la nécessité de recourir à toutes les variétés du rythme et à toute la puissance du souffle, afin d'arriver à donner à la phrase l'horizon nécessaire et d'accidenter le son, afin, pour tout dire en un mot, de peindre par la voix, tels sont quelques-uns des procédés généraux que le maître pourra signaler. L'audition d'un drame romantique montrera mieux que toutes les théories comment des pensées, des sentiments et surtout des figures de style peuvent conduire à leurs dernières limites la gravité, l'acuité et l'intensité de la voix qui souvent doit passer sans transitions par toutes les formes du cri, du sanglot, du gémissement et du tremblement. A propos du rôle de Triboulet, tenu par M. Got dans le *Roi s'amuse* de Victor Hugo, M. J.-J. Weiss n'a-t-il pas écrit que le drame romantique exige de l'interprète des rugissements, des ironies tourmentées, des sanglots, des hoquets ; et, comme la poésie de M. Victor Hugo n'a rien à démêler avec le goût, du moins avec les timidités ordinaires du goût, on ne doit pas craindre, quand on dit ses vers, de déclamer avec éclat, au besoin avec vulgarité, de mettre tout au vent : flamberge, imagination et cœur. Les amples sonorités de l'alexandrin classique réclament une diction moins rapide pour la tragédie que celle exigée pour le drame par les rythmes du vers romantique. Cette lenteur relative des sons permet à l'acteur de communiquer à sa voix, dans les endroits passionnés, un caractère musical très prononcé. Certains passages du rôle d'Hermione, dans Andromaque, réclament cette extension mélodique de la voix. Il faudra que le maître indique les dangers de ce procédé de diction, en même temps qu'il montrera que l'écueil de la mélopée et du ronron tragique, sont évités lorsque les sons et les rythmes très variés expriment avec justesse le sentiment. Il serait injuste de ne pas reconnaître que si Rachel, plus soucieuse du sens que de la virtuosité, prononçait les périodes poétiques sans déclamer ni chanter, Mme Sarah Bernhardt a prouvé quelquefois qu'une actrice qui a la voix juste, ne doit pas craindre, dans l'expression pathétique d'une grande passion, de chanter un peu en parlant.

Les observations qu'un maître intelligent pourra faire en conduisant sa classe à une de ces lectures publiques qu'on désigne

aujourd'hui du nom de « conférences » seront d'une utilité plus grande encore. Ici, le maître ne perdra pas de vue le lecteur dès son entrée, afin de pouvoir expliquer aux élèves chacune des phases de la lecture avec les modifications de voix et de physionomie qu'elle comporte. Il descendra jusqu'aux moindres détails, insistant non seulement sur le degré d'expression que le sujet et les circonstances autorisent, mais encore sur le maintien du lecteur et la façon dont il tient son livre ou dispose ses feuillets manuscrits. Sur tous ces points, on trouvera des directions excellentes dans des traités connus, dit avec une trop grande modestie M. Félix Hément (1) qui a su indiquer, avec précision, l'attitude d'un lecteur : « Pour que la respiration soit normale et que la voix sorte tout entière, le livre doit être tenu à la main, à trente centimètres environ des yeux, incliné de telle sorte que les rayons visuels tombent normalement dessus. Enfin le torse doit être vertical. De cette manière, la grandeur apparente des caractères typographiques est maxima. Plus l'angle formé par les lignes qui vont de l'œil au livre avec le plan du livre est aigu, plus les caractères paraissent petits et moins la vision est nette. En outre, la voix passe ainsi au-dessus du livre, et va droit à l'oreille de celui qui écoute ».

Ainsi dirigé et conseillé, l'élève qui arrive au terme de l'enseignement secondaire sait raisonner ce qu'il a appris. Il est capable d'utiliser la pratique et la théorie de la parole dans le sens qui convient à son tempérament, dont il saura plus tard tirer tout le parti possible lorsque la nature aura fait de lui, selon le mot de Huxley, tout ce que l'homme peut être. On l'a répété maintes fois : ce qui importe par-dessus tout, ce n'est pas la chose que l'on enseigne, c'est la façon dont on l'enseigne. En dehors des leçons didactiques et des conclusions toutes faites, ces excursions sur les différents théâtres de la parole fournissent aux élèves des exercices intellectuels qui font appel au jugement plus qu'à la mémoire, développent les facultés de l'observation et du raisonnement et leur apprennent à penser et à agir en hommes. Pour tout dire, ces excursions impriment à l'enseignement secondaire de la parole, un caractère de généralité favorable

(1) Hément, Félix. *Questions d'enseignement primaire et discours.* Paris, 1886, in-12.

aux études subséquentes qui relèvent de l'enseignement supérieur ; elles prouvent encore que, loin de sacrifier l'art de penser à l'art de parler, un éducation sérieuse de la parole doit être appuyée précisément sur la logique et la psychologie.

(*A suivre*).

SURDITÉ POUR LES HARMONIQUES DE LA PAROLE

Par le Dr BOUCHERON, de Paris.

On sait que la parole articulée à haute voix se compose de *sons fondamentaux* produits dans le larynx, et de *sons harmoniques* (vocaux) produits dans les parties de la gorge, de la bouche et du nez placées au-dessus des cordes vocales. Les *vibrations thoraciques* que les médecins perçoivent à la main, les harmoniques du thorax et de la trachée ne servent pas à la formation des voyelles ni des consonnes.

On sait aussi que la dissociation des sons composants de la parole (sons fondamentaux et harmoniques) se montre en certaines circonstances. C'est ainsi que, dans la paralysie des cordes vocales, le *son fondamental, laryngien, manque* ; mais les harmoniques persistent sous forme de *voix chuchotée*. De même, dans la *voix chuchotée*, prononcée en aspirant l'air ou en l'expirant chez un sujet sain, les *harmoniques* sont intacts, pendant que les sons fondamentaux laryngiens sont supprimés par l'ouverture large de la glotte.

D'autre part, les sons harmoniques de la parole sont très modifiés, sinon *supprimés*, quand la voûte palatine manque, surtout quand la difformité s'étend aux lèvres, comme dans la *gueule de loup*, où le son fondamental laryngien est intact, et cependant la parole est inarticulée, incompréhensible.

Cette dissociation des éléments de la parole existe aussi parfois pour l'ouïe, qui perçoit, quelquefois, tantôt les *sons fondamentaux* de préférence, tantôt les *sons harmoniques*. Ces particularités se trouvent le plus souvent dans les affections de l'oreille *à otopiésis* (compression labyrinthique).

Ainsi l'on observe :

(*a*) des *surdités pour les harmoniques de la parole*.
(*b*) des *surdités pour les sons fondamentaux*.
(*c*) des *surdités mixtes*.

A. Dans *les surdités portant surtout sur les harmoniques de la parole*, les malades entendent assez bien qu'on leur parle (*son fondamental*), mais n'entendent pas les détails de la parole (*harmoniques*). Entre autres exemples, on peut citer celui-ci, qui est fort net :

Un jeune garçon de quatorze ans, du service hospitalier de M. Landouzy, entendait assez bien les sons fondamentaux simples, tels que ceux du diapason ; il entendait le son de la montre à plusieurs centimètres, mais il n'entendait nullement les harmoniques de la parole et ne comprenait pas un seul mot, quoiqu'il fût très intelligent, parlât bien et conversât bien par l'écriture.

B. Dans les surdités *pour les sons fondamentaux* principalement, le malade peut ne plus entendre la montre au contact du crâne et à peine le diapason (*sons fondamentaux simples*), et cependant comprendre parfaitement, à la distance de plusieurs mètres, la *voix chuchotée* (*harmoniques*). Ces surdités s'observent soit chez les enfants, soit chez les adultes ou les vieillards.

Chez les enfants, car c'est au début du mal que l'affection est plus simple et plus favorable à l'étude, on peut les constater, par exemple, dans les crises récentes d'une otopiésis aiguë par rhume d'oreilles.

Dans un cas, après une surdité totale de quelques jours, l'audition de la *voix chuchotée* (harmoniques) fut de nouveau perçue à plus de 6 mètres ; la montre (son fondamental) n'était entendue qu'à 2 centimètres. Quelques jours plus tard, la *voix chuchotée* était comprise à 12 mètres, la montre entendue seulement à 8 centimètres.

Chez les adultes et les vieillards, cette surdité est souvent la conséquence de nombreuses rechutes d'*otopiésis* (compression labyrinthique) et les patients peuvent encore converser d'assez loin, tout en ayant cessé d'entendre le son de la montre, même au contact des os.

B'. Ici prend place la *surdité paracousique de Willis*, dans laquelle le malade *entend encore très bien les harmoniques de la parole au milieu du bruit*, en voiture, en chemin de fer, quand des ondes sonores nombreuses s'entre-croisent en tous sens. Mais il n'entend plus ou entend fort mal les sons harmoniques vocaux dans le silence, quand les seules ondes de la parole frappent sa tête et ses oreilles. Dans cette surdité paradoxale,

très anciennement signalée, la surdité pour les harmoniques de la parole n'existe que dans certaines circonstances connues, le calme relatif de l'air.

C. Dans les *surdités mixtes*, il y a une surdité à peu près égale pour les sons fondamentaux et pour les sons harmoniques. Ces surdités sont encore les plus communes.

La plupart des faits de *surdités dissociées* que nous avons recueillis existaient dans les maladies auriculaires, à excès de pression labyrinthique (otopiésis) ; et, dans les cas récents, la décompression labyrinthique par les moyens appropriés a souvent diminué ces diverses surdités. Dans ces cas, la surdité avait donc pour siège l'oreille et non les organes cérébraux de la perception auriculaire.

Si l'on veut admettre avec nous le siège auriculaire de ces surdités, dont les auristes observent assez fréquemment des exemples, c'est du côté de l'oreille que le mécanisme devra être cherché, quoique, à vrai dire, la théorie ne puisse pas en être établie définitivement aujourd'hui. Si toutefois on veut aborder cette recherche, parce que la thérapeutique variera selon les théories admises, il faut se rappeler d'abord que *l'oreille est un organe d'analyse*, capable de séparer dans un mélange sonore (surtout avec l'habitude) des ondes de longueurs très différentes et, en particulier, capable de distinguer les ondes harmoniques d'avec le son fondamental. L'oreille distingue, en effet, une note étant donnée, l'instrument qui la produit (par les harmoniques propres à chaque instrument), et, pour la parole, la personne même qui parle. L'œil est, au contraire, bien moins analyste: car, dans la lumière blanche, il ne sait point distinguer les ondes composantes de longueurs différentes (couleurs du prisme).

Une expérience de Helmholtz peut donner une idée du mécanisme de ces dissociations des composantes de la parole par l'ouïe. Devant un piano ouvert et débarrassé de ses étouffoirs, on chante, sur une note quelconque, successivement les diverses voyelles, et le piano répond distinctement *a*, *é*, *o*, *u*, *ou*, Mais, si l'on replace les étouffoirs, le piano se tait aussitôt. Les cordes, décomprimées vibrent à l'unisson des divers harmoniques de chaque voyelle. Comprimées à un certain degré, les cordes cessent de vibrer et le piano est muet.

C'est un phénomène de cet ordre qui nous paraît se passer dans l'oreille lorsque, sous un certain excès de pression, il se

produit un obstacle ou une gêne pour la vibration des cils des cellules auditives accordées pour les harmoniques de la parole; ou bien les nerfs trop comprimés ne transmettraient plus ces vibrations délicates; ou enfin l'obstacle siègerait dans l'appareil externe de la transmission des sons. Le plus souvent, et au début surtout, par la décompression labyrinthique, le fonctionnement de l'oreille se rapproche de la normale, ce qui justifie la localisation dans l'oreille des phénomènes que nous venons de décrire.

LE TRAC

Comment le psychique devient physique

L'émotion est l'ennemi de tous ceux qui récitent, déclament ou chantent en public :

Le *trac*, puisqu'il faut l'appeler par son nom,
Capable d'enrichir, en un jour, l'Achéron
Fait à tous les artistes la guerre ;
Ils n'en meurent pas tous
Mais tous en sont frappés !

Les uns s'en guérissent, à la longue, à mesure qu'ils sont mieux en possession de leurs facultés et qu'ils ont plus de confiance dans leur talent. D'autres, ne s'en débarrassent jamais complètement et ne peuvent paraître en public sans être saisis d'une émotion singulière, inexplicable, qu'ils ne peuvent surmonter et qui paralyse tous leurs sens.

Il n'est pas en notre pouvoir de donner un moyen de s'en corriger. Mais, on lira certainement, avec plaisir, l'exposé scientifique du mécanisme de sa production. Voici donc ce que disait à ce sujet, M. le Docteur Peter, dans une de ses dernières leçons cliniques à l'hôpital Necker :

« Je ne sais rien de plus étrange, de plus mystérieux que la transformation immédiate, instantanée, de ce phénomène psychique, immatériel, l'émotion, en un phénomène physique et matériel, fugitif et persistant, visible et tangible. Ainsi, et tout d'abord, la rougeur et la pâleur de la face, la chaleur et le refroidissement des extrémités, l'horripilation et le frisson. Mais l'émotion produit bien d'autres choses, comme nous l'allons voir.

« L'émotion est un phénomène évidemment et exclusivement

cérébral, et les manifestations physico-dynamiques qui la révèlent en la transformant sont bulbo-médullaires. De sorte que l'émotion se propage par voie de continuité, des cellules sensitivo-intellectuelles du cerveau aux cellules motrices du bulbe et de la moelle; et l'agent instrumental de la transmission périphérique est le nerf grand sympathique (celui qui fait souffrir, avec celui qui fait sympathiser tout l'être avec ses cellules cérébrales émues).

« Par l'intermédiaire du grand sympathique, l'émotion et surtout l'émotion triste agit à la fois sur les *plexus viscéraux* (cardiaque, pulmonaire, solaire, rénal et utérin) et sur les *vaso-moteurs*.

« L'émotion agit sur le plexus *cardiaque* en y faisant prédominer le grand sympathique sur le pneumogastrique : le cœur est alors « déchaîné », d'où les palpitations et la tachycardie, soit fugitives, soit persistantes;

« Sur le plexus *pulmonaire*, l'émotion retentit en produisant l'oppression, les soupirs et l'angoisse;

« Sur le plexus *solaire*, elle entraîne les vomissements, la polycholie (larmoiement du foie) et la diarrhée (larmoiement de l'intestin);

« Sur le plexus *rénal*, polyurie et pollakisurie, polyurie insipide ou sucrée, fugitive ou persistante — et, dans ce cas, diabète;

« Sur le plexus *utérin*, perturbations menstruelles.

« D'autre part, l'émotion agissant sur le grand sympathique vaso-moteur produit la dilatation ou la contracture des petits vaisseaux, avec rougeur ou pâleur, hyperthermie ou hypothermie périphériques, avec sueurs ou sécheresse de la peau; puis dans le cas, bien plus fréquent, de dilatation vasculaire, débandade de la circulation périphérique, nécessitant un surcroît d'action impulsive de la part du cœur, nouvelle cause d'hyperthrophie par hyper-fonctionnement (pardonnez-moi cet affreux hybridisme).

« Or, ces phénomènes qu'engendre chez tous l'émotion, sont fugitifs chez la plupart d'entre nous, tandis qu'ils sont permanents chez certains sujets *ultra-émotifs*. »

Le Directeur : Dr Chervin.

Tours, imp. Paul Bousrez. — Spécialité de publications périodiques.

LE FEU AU THÉATRE

Le capitaine Shaw, commandant des pompiers de Londres, a eu la curiosité de dresser la statistique des incendies qui ont éclaté dans les théâtres de l'univers au cours de l'année 1889. Il donne dans le *Murray's Magazine* les résultats de ce travail, et ces résultats sont instructifs. Disons d'abord que la liste des incendies est éloquente par elle-même et suffit à démontrer qu'en allant s'asseoir dans un théâtre, chaque spectateur augmente très sensiblement ses chances de mort. Cette liste, en effet, ne comprend pas moins de 28 cas plus ou moins graves, soit en moyene 2 cas 1/4 par mois.

La France a été particulièrement favorisée. Nous ne relevons en effet dans l'énumération du capitaine Shaw que le fait suivant :

12 septembre. — Commencement de panique au palais de l'Industrie, à Paris ; un lustre électrique a pris feu et menace d'enflammer le velum ; on parvient à le faire descendre et à l'éteindre sans accident.

En résumé, dans 15 cas le théâtre a été entièrement détruit par le feu ; le nombre des morts s'élève à 19, celui des blessés à 91.

Le capitaine Shaw estime que ces résultats montrent un progrès considérable dans les mesures préventives prises contre l'incendie, et, à l'appui de sa conclusion, il donne les chiffres suivants pour les trois années qui précèdent 1889 :

1886. — 17 incendies de théâtres :	108	morts.
1887. — 17 incendies —	238	—
1888. — 22 incendies —	125	—

On voit que 1889 donne à la fois le plus gros chiffre d'incendies (28) et le moindre chiffre de morts (19). Il faut donc bien admettre que les secours sont plus prompts et plus efficaces que précédemment.

Grâce aux conduites d'eau sous pression sur la scène, aux rideaux en fer, aux décors incombustibles, à l'éclairage électrique, aux mesures prises pour assurer la sortie rapide des spectateurs, on est déjà parvenu à réduire dans une proportion notable les chances de mort par le feu propres aux salles de spectacle. Il faut persister dans cette voie, qui est la bonne.

HOMMAGE A ROSSINI

En exécution d'une délibération du Conseil municipal de Paris, on vient d'apposer sur la façade de la maison sise rue de la Chaussée-d'Antin, 2, un plaque portant une inscription commémorative conçue et disposée comme il suit :

GIOACCHINO ROSSINI
COMPOSITEUR DE MUSIQUE
NÉ A PESARO
LE 29 FÉVRIER 1792
MORT A PASSY
LE 13 NOVEMBRE 1868
HABITA CETTE MAISON
DEPUIS 1857

Imp. Paul Bousrez, 5, rue de Lucé, à Tours.

Juin 1890 N° 6

LA VOIX

PARLÉE ET CHANTÉE

ANATOMIE, PHYSIOLOGIE, PATHOLOGIE
HYGIÈNE ET ÉDUCATION

REVUE MENSUELLE

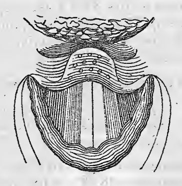
PUBLIÉE

Par le Docteur CHERVIN

DIRECTEUR DE L'INSTITUTION DES BÈGUES DE PARIS

Avec le concours

DES MÉDECINS, PROFESSEURS, CRITIQUES ET ARTISTES LES PLUS COMPÉTENTS



PARIS

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

Avenue Victor-Hugo, 82.

Prix de l'Abonnement : 10 francs par an (mandat-poste).

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE JUIN 1890

AVIS

La Voix est libéralement ouverte à tous ceux qui ont des travaux, des théories ou des faits à faire connaître et spécialement à ses abonnés qu'elle considère comme ses collaborateurs naturels et privilégiés. Mais la direction de la Revue laisse à chacun la responsabilité de ce qu'il signe.

Les auteurs des mémoires originaux recevront 25 exemplaires d'un tirage à part.

La Voix paraît tous les mois et formera, chaque année, un volume in-8 de près de 400 pages.

Le prix de l'abonnement est de 10 francs par An, dans toute l'étendue de l'Union postale. Tous les abonnements sont pris pour l'année entière et partent du mois de janvier.

Tout ouvrage dont il sera envoyé deux exemplaires sera annoncé et analysé, s'il y a lieu.

Nos lecteurs trouveront sous la rubrique BOITE AUX LETTRES, la réponse à toutes les questions qu'ils voudront bien nous adresser.

1re ANNÉE N° 6. JUIN 1890.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE

DIFFÉRENCE ENTRE LE NASONNEMENT ET LE NASILLEMENT

Par le Dr LŒWENBERG, de Paris.

Dans le numéro d'avril, j'ai publié mes recherches acoustiques sur les voyelles nasales, et j'ai montré comment elles étaient modifiées lorsque les fosses nasales sont obstruées par des obstacles quelconques et notamment par des polypes du nez ou des tumeurs adénoïdes situés dans le pharynx nasal mais obstruant ces cavités par derrière.

Voyons maintenant ce qui se passe pour les consonnes et établissons le diagnostic différentiel entre le nasonnement et le nasillement.

Il existe certaines consonnes pour la prononciation desquelles les conduits du nez doivent être absolument libres : ce sont celles qu'on peut appeler résonnantes parce que leur émission exige que l'air puisse s'échapper par les fosses nasales et y provoquer des vibrations sonores.

De là, l'impossibilité pour certains malades, lorsque le passage naso-pharyngien est oblitéré, de prononcer ces résonnantes, *m* et *n*. Si le malade veut les former, il les remplace par d'autres, au moyen d'une substitution dont nous allons chercher à pénétrer le mécanisme : au lieu de *m* il dit *b* et *n* devient *d* ; (par exemple, *même* se prononce *bêbe* ; *nez* se transforme en *dez*). Outre cela, les *voyelles nasales* sont défigurées, ce qu'on n'a pas encore noté jusqu'ici pour la prononciation française (1).

Si l'on ajoute à ces substitutions un timbre particulier, un je ne sais quoi de sourd, d'étouffé, de voilé, qui résulte de l'absence de la résonnance des sons vocaux dans le nez et dans le pharynx nasal, résonnance si importante pour une bonne émission de la voix, on obtient le langage caractéristique qui constitue le dernier degré du *nasonnement*.

(1) Voir ma communication du mois d'avril en rectifiant l'erreur suivante : Page 121, ligne 25, au lieu de pagne, chagne, il faut lire : pague, chague.

Il nous paraît digne d'intérêt de pousser plus loin nos investigations et de chercher à nous rendre compte des origines de cette espèce de langage; nous le ferons avec d'autant plus de soin que, bien que l'étude des troubles de la prononciation caractérisant les stades avancés des affections qui causent l'obstruction nasale soit très curieuse, nous n'en avons trouvé nulle part une explication basée sur le mécanisme de la phonation et les conditions physiques nouvelles créées par la maladie. Et pourtant certains vices de la prononciation sont d'une importance sociale hors ligne; ils impriment à l'individualité du sujet quelque chose de caractéristiquement défavorable qui, de tout temps, a vivement frappé l'auditeur. Cette importance de la voix parlée n'a pas échappé à Pline. *Vox in homine magnam vultus habet partem*, dit le naturaliste latin (la voix chez l'homme contribue beaucoup à constituer la physionomie individuelle (1).

Et, de tous les vices de la prononciation, le nasonnement est peut-être (après le bégayement) celui qui porte le plus grand préjudice aux avantages sociaux de l'individu, en lui imprimant quelque chose de niais et d'épais.

Tâchons d'analyser les conditions physiologiques de la phonation et de déterminer pourquoi, *dans le cas dont il s'agit*, il y a substitution de certaines lettres à certaines autres, et comment elle s'opère.

Nous commencerons par la consonne *m*; en la prononçant, on chasse l'air par le nez, pendant que la cavité buccale est fermée en avant par l'application des lèvres l'une contre l'autre, et ouverte en arrière, l'isthme du gosier restant béant. Les parties étant ainsi disposées, l'air contenu dans la bouche et dans les fosses nasales entre en vibrations sonores lorsqu'on prononce *m*. Or, la même configuration de la cavité buccale sert pour prononcer *b* (lettre labiale, de même que *m*), mais avec cette différence qu'ici le voile du palais se lève pour interdire l'accès du nez, et que le courant d'air doit alors rompre la cloison formée par les lèvres. On peut donc appeler *b* une lettre *explosive* (le célèbre acousticien Chladni nommait les consonnes de cette catégorie *lettres de fermeture* (2).

(1) Pline. *Hist. nat.*, XI, § 112, traduction de M. Littré.

(2) Voyez Bruecke; *Grundzüge der Physiologie, etc. der Sprachlaute*. Vienne, 1858, 2e éd., 1886. (Comparez aussi le mémoire du même auteur contenu dans les Transactions de l'Académie des sciences de Vienne, mars 1849, I, page 141 et suiv.)

S'il arrive qu'un obstacle pathologique, des tumeurs adénoïdes par exemple, ferme le passage aérien du pharynx aux fosses nasales, l'air ne pourra plus s'échapper par celles-ci, et passera forcément par l'unique issue possible, en écartant les lèvres : c'est ainsi que la lettre labiale explosive (*b*) vient remplacer la lettre labiale résonnante (*m*) dans le cas pathologique que nous avons en vue (1).

Il en est de même pour la substitution du *d* à l'*n*; seulement ces deux lettres sont des *linguales*, ce qui veut dire qu'ici la fermeture, au lieu d'être constituée par les lèvres, est effectuée par la langue, qui applique sa pointe aux incisives supérieures et à la partie voisine de l'arcade alvéolaire; en comparaison avec les consonnes labiales, l'obstacle se trouve donc, pour ainsi dire, reporté d'une étape en arrière. Au demeurant, le mécanisme de la substitution pathologique est le même que dans le cas précédent : la fermeture linguale antérieure de la cavité buccale est nécessaire dans la prononciation de l'*n* qui exige que l'air puisse passer par le nez; la même fermeture sert pour prononcer *d*, mais seulement à condition que le courant d'air vienne la rompre. Lors donc que le chemin du nez se trouve interdit comme dans notre cas et qu'on veut prononcer l'*n*, l'air opère la rupture de l'obstacle linguo-palatin et substitue ainsi la consonne *d* à l'*n*, la lettre linguale explosive à la lettre linguale résonnante qui lui correspond.

Il en est de même pour l'*n* qui fait partie de *gn*.

L'ensemble des substitutions provoquées par l'obstruction nasale postérieure, constitue le nasonnement qu'il faut distinguer du nasillement (*naeseln* des Allemands, *twang* des Anglais). Le nasonnement se trouvant d'une façon passagère chez les personnes enrhumées, etc., est provoqué par la tuméfaction intense de la muqueuse nasale.

Il est surprenant que, seule, la langue française possède des expressions différentes pour distinguer ces deux vices de prononciation tout à fait différents, et que les autres langues modernes, au moins celles que nous connaissons, les confondent; même en français, d'ailleurs, cette distinction n'est pas bien répandue : les mots *nasonner* et *nasonnement* ne se trouvent pas

(1) Comparez l'excellent article de M. Blake, de Boston, intitulé: *Intratympanic pressure during phonation*, in : *Transactions of the american otological Society. Vol. 2, part. 1*, 1875.

dans la plupart des dictionnaires classiques (Académie française, Littré, Larousse, etc.). Nous les avons trouvons trouvés cependant dans Lachâtre et dans Boiste.

Même dans le langage médical, on se sert de ces termes pour désigner des vices de prononciation fort différents les uns des autres ; ainsi on les applique à la manière de parler des personnes qui ont le nez bouché et à celle des malades atteints de fissure du palais. Les conditions physiques étant entièrement différentes dans l'un et l'autre cas, nous n'avons été nullement étonné de trouver que les substitutions des phonèmes sont opposées dans les deux cas. Nous reviendrons d'ailleurs, à une autre occasion, sur ce point intéressant ; ici, bien entendu, nous ne traitons que le vice de prononciation caractérisé par les substitutions décrites ci-dessus.

Le nasonnement diffère du *nasillement* en ce que celui-ci est produit par une résonance nasale exagérée qui accompagne tous les sons, et non pas, comme cela a lieu normalement, les résonnants seulement ; en touchant le nez on perçoit, dans ce cas, une vibration continue, et on peut nasiller artificiellement, en rétrécissant ou en pinçant la partie cartilagineuse du nez près de la partie osseuse. On peut donc dire qu'en prononçant régulièrement, on parle du nez pour certaines lettres (m, n et voyelles nasales) ; qu'en nasillant, on parle *trop* du nez (résonance nasale généralisée et augmentée), et qu'en nasonnant, on parle *sans l'aide du nez* (résonance nasale faisant défaut). Ces distinctions ont été entrevues par Dodart (1), Gerdy (2) et M. Segond (3). Voir l'excellent mémoire de ce dernier auteur sur les modifications du timbre de la voix humaine (4).

Donc, pour qu'il y ait nasonnement, le passage nasal doit pour ainsi dire être *aboli* complètement.

(1) *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme, etc.* (*Mém. de l'Acad. des sciences*), 1700, p. 6 et 7.

(2) *Mémoire sur la voix et la prononciation*, 1842.

(3) Loc. cit.

(4) Le défaut de prononciation décrit dans ce chapitre rappellera certainement au lecteur familiarisé avec la littérature anglaise, un des types les plus frappants des romans de Dickens. Dans *Oliver Twist*, il fait parler de cette façon un jeune homme nommé Barney. D'ailleurs, le pseudonyme même du grand humouriste qui a signé longtemps *Boz* (corruption de *Moz-Moses-Moyse*), emprunté au nom familier d'un de ses frères, nous paraît indiquer que celui-ci a dû être affligé d'un nasonnement caractérisé

Nous ne saurions terminer cette étude de l'influence de la libre circulation de l'air dans les fosses nosales sur la prononciation, sans dire un mot de l'influence des tumeurs adenoïdes pharyngiennes sur la voix chantée.

On a vu des aphonies paralytiques liées à l'existence de tonsilles pharyngiennes hypertrophiées.

Une fois cette complication enlevée, l'aphonie disparaissait spontanément.

Quelquefois, au lieu de supprimer la voix, la présence des tumeurs adénoïdes ne fait qu'en diminuer l'étendue ; sont-elles volumineuses, elles peuvent s'opposer à l'émission des notes élevées que le malade ne peut plus émettre avant qu'on ne l'ait débarrassé des végétations. M. Meyer, de Copenhague, a vu un cas où, immédiatement après l'opération, la voix a monté d'un ton et demi. Il a voulu démontrer que c'était bien la présence d'un obstacle matériel qui avait empêché la voix d'atteindre sa limite supérieure naturelle, et, pour cela, il a tenté d'imiter l'état pathologique par l'occlusion artificielle des arrière-narines. Les ayant oblitérées chez un ténor avec des tampons de charpie, il observa, qu'en effet, ceux-ci exerçaient la même influence sur la voix du chanteur que les végétations avaient produite chez quelques malades.

En dehors de ce mode d'action, les tumeurs adénoïdes peuvent encore empêcher la voix de monter, en s'opposant à l'élévation du voile du palais ; on sait en effet que, plus on s'approche des notes aiguës, plus le voile du palais se lève. D'ailleurs, il ne faut pas oublier qu'il n'est pas besoin d'un obstacle matériel de ce volume pour que la même entrave se produise : ne sait-on pas qu'il suffit de la présence d'une simple pharyngite granuleuse pour empêcher l'émission des notes aiguës ? La question n'est donc pas aussi simple qu'elle le paraît de prime abord, et il est nécessaire de combiner, dans chaque cas de cette nature, l'inspection du pharynx et même l'examen laryngoscopique avec la rhinoscopie, pour s'assurer qu'il n'y a aucune autre affection du pharynx ou même du larynx.

et provoqué probablement par les tumeurs adénoïdes (car nous croyons que chez les enfants ce défaut de prononciation reconnaît infiniment plus souvent celles-ci comme cause, que le *coryza chronique* simple qu'on accuse généralement).

ÉDUCATION DE LA PAROLE

Par Louis MONTCHAL.
Secrétaire de l'Instruction publique, à Genève
(*Suite*) (1).

V

ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR. — DÉVELOPPEMENT SCIENTIFIQUE

Le but général de toute éducation est de former la raison et le jugement et de faire progresser les connaissances. Mieux que tout autre, l'enseignement supérieur de la parole, qui se rattache si étroitement à celui de la pensée, peut atteindre ce but. Pour y parvenir, le professeur universitaire devra non seulement posséder son sujet et se l'être assimilé dans toutes ses parties, mais, de plus, il faudra qu'il connaisse l'art de composer une leçon. Au point de vue de la diction, il est nécessaire qu'il détermine nettement son point de départ et son point d'arrivée, qu'il exclue ou du moins mette à l'arrière-plan la partie purement didactique des études antécédentes, et le côté spécial des exercices réservés aux écoles professionnelles qui ont pour mission spéciale de former des acteurs. S'il est indispensable que le professeur puisse exposer tous les éléments et démontrer la plupart des effets de la parole, ce serait se méprendre sur le rôle de l'enseignement universitaire que d'oublier qu'il ne doit toucher qu'incidemment à l'éducation du virtuose et qu'il ne peut, sans de graves inconvénients, transformer une Faculté universitaire en un Conservatoire de déclamation.

L'enseignement supérieur a pour objet ce qu'on nomme les hautes études, dont toute la supériorité et l'altitude se bornent à correspondre au développement cérébral de l'écolier devenu étudiant. Extraire des études antérieures les parties susceptibles de recevoir un développement scientifique, choisir dans la déclamation ce qui peut être utile à un étudiant au point de vue de la pratique et de la théorie de la diction, tel serait le champ normal d'un enseignement supérieur de la parole. L'expérience, c'est-à-dire les résultats obtenus, a prouvé que cette base d'opération est suffisante pour permettre de nombreux exercices de lecture, de récitation, de dialogue et d'improvisation qui fournissent plus d'un sujet

(1) Voir les numéros d'avril et de mai.

d'étude sur le rythme, la prononciation, l'attitude, le geste ou la mimique. Alors un enseignement ainsi conçu atteindra le but suprême de la pédagogie, but qui consiste à former des esprits libres, actifs, forts, sains, bien équilibrés. Il faut, selon l'idée très juste de M. Pécaut, que la pédagogie inculque à tous les enseignements spéciaux cette loi suprême : susciter la santé intellectuelle, c'est-à-dire l'initiative, la curiosité sérieuse, l'énergie contenue et persévérante. De là, l'importance qu'il convient de donner au dialogue, à la conversation libre et dirigée. Convaincu de cette vérité qu'on ne comprend bien que ce qu'on exécute, nous avons toujours réclamé au début de nos cours la coopération active des étudiants. Ce sont eux, plus encore que le professeur, qui doivent composer la leçon en classant, sous sa direction, les phénomènes expressifs selon leur prépondérance, en se guidant à travers les faits de diction au moyen des idées générales, en sacrifiant les menus détails de ponctuation et de syntaxe aux principes, aux lois physio-psychologiques de l'expression, en présentant ces faits sur des plans différents séparant l'essentiel de l'accessoire, annonçant et résumant chaque fait afin d'obtenir la perspective et la vie sans lesquelles il est difficile d'acquérir des idées claires.

Certes, le travail est considérable pour le professeur et pour l'étudiant; on n'apprend pas en un jour à diviser en ses parties essentielles une matière aussi complexe et délicate que la parole ; il faut des expériences multipliées sur soi-même et sur autrui pour s'élever des faits particuliers aux idées générales, en passant par les idées intermédiaires, sans sauter brusquement du menu détail aux considérations métaphysiques, écueil redoutable de l'enseignement de la parole qui touche si directement au domaine de la pensée; mais peu importe, si l'on obtient ainsi un enseignement vivant et utile. Laissons les auditeurs passifs, aux amuseurs publics qui, selon le mot de M. de Girardin, peuvent être quelque chose mais ne seront jamais quelqu'un. N'envions pas ceux qui font un métier indigne de la parole. Leurs exhibitions peuvent exciter une curiosité passagère, mais ces leçons ne sont pas dignes du nom d'enseignement supérieur donné par l'Etat, elles doivent être renvoyées aux athénées et aux conférences destinées à un public d'oisifs ; ce sont des cours de cette espèce qui faisaient dire à Victor Cousin : « Vos études universitaires hébètent l'esprit. »

Puisque les hautes études doivent tendre à familiariser l'étudiant avec les méthodes qui conduisent au progrès de la science, on devra poursuivre dans les Facultés l'application de la méthode scientifique adoptée dès le début de notre éducation de la parole. Il ne suffit pas de parler à la raison, il faut, à l'université comme à l'école primaire, s'adresser aussi à l'imagination et au sentiment. Pour ce motif, le professeur devra établir un équilibre exact entre la théorie et la pratique. Quelle que puisse être la vocation de ses étudiants, il doit se rappeler que la nécessité d'une diction correcte et expressive s'impose à eux dans toutes les circonstances. C'est ici que les bienfaits d'une éducation rationnelle de la parole se feront apprécier. Au lieu de consacrer un temps précieux à l'étude d'un mécanisme et d'une prononciation régulière sans lesquels toute parole reste imparfaite, le professeur pourra profiter immédiatement des exercices antérieurs. Il trouvera des étudiants pleinement préparés aux applications variées de la diction qui ne pouvaient être faites dans les écoles primaires et secondaires. D'autre part, les idées de l'étudiant sur la diction, idées qui représenteront des connaissances vraies et non des phrases pillées ici et là, lui permettront de déterminer ce qu'il doit retenir de l'enseignement. Le travail par les livres ayant été réduit à son minimum, son intelligence a été mise en contact avec les faits (1), elle s'est exercée à poursuivre une analyse, à tirer des conclusions d'après l'observation immédiate de la nature, à se créer, en un mot, une discipline mentale qui va permettre à l'étudiant de distinguer nettement ce qu'il doit s'assimiler dans l'éducation de la parole, soit au point de vue de son instruction générale, soit en prévision de sa carrière future.

Précisons maintenant, par quelques indications, les points qui pourront être abordés dans l'enseignement supérieur sans perdre jamais de vue la marche que nous avons adoptée : en premier lieu, l'observation des faits de diction créés par l'expérimentation personnelle de l'étudiant, puis la comparaison et la classification de ces faits suivies de la définition des résultats obtenus, de la déduction pratique, c'est-à-dire de l'application des procédés à tous les actes expressifs qui ont fourni des résultats analogues, enfin de la vérification constante des effets réalisés.

(1) Huxley Th. *Les sciences naturelles et les problèmes qu'elles font surgir*, trad. de l'anglais. Paris, 1877, in-12.

Ainsi, les défectuosités variées de la prononciation devront être immédiatement redressées et expliquées. Non seulement elles formeront le début naturel du cours, mais les vices ou les défauts d'articulation, les erreurs ou les négligences d'accentuation offriront maintes occasions à l'étudiant de la Faculté des sciences d'observer et de comparer ces phénomènes du langage, de les classer, de rechercher les moyens applicables à leur rectification et de vérifier les conclusions des savants qui ont traité le sujet. L'instabilité partielle de la prononciation pourra être l'objet des recherches du licencié ès lettres. On lui proposera l'étude de cette mobilité en lui faisant remarquer que depuis le XVIIe siècle, la prononciation, comme la langue elle-même, tend à prendre réellement plus de stabilité ; il pourrait également vérifier l'exactitude de cette assertion d'un grammairien qui affirme que, depuis cette époque, la langue est devenue moins riche et moins variée comme sons ; en confondant un grand nombre de groupes originairement distincts, elle a singulièrement diminué la clarté et la commodité de l'expression. Ainsi lancé dans la voie des études de phonétique, qui sait si un étudiant n'arriverait pas à vouloir compléter, avec plus d'agrément et de variété, le labeur colossal d'un Charles Thurot (1), ou les savantes recherches de M. Pierson sur la métrique du langage ?

Il ne sera pas difficile de faire comprendre à l'étudiant en philosophie que la parole lui offre l'instrument le plus favorable aux études de psychologie. Si des notions musicales sont nécessaires à la compréhension des phénomènes rythmiques et mélodiques, s'il faut y joindre des connaissances physiologiques assez étendues pour se faire une idée exacte du fonctionnement des organes vocaux, il est encore plus important, au point de vue de l'expression, de connaître la psychologie nouvelle, c'est-à-dire celle qui, laissant à la métaphysique la recherche des vérités premières et du dernier fond de l'être, fait usage des instruments de la science expérimentale et n'accepte d'autres méthodes que la mesure et l'expérimentation. Le professeur devra donc montrer que toute modification de mouvement, tout changement dans la hauteur du plan vocal, toute atténuation ou toute amplification de l'expression doivent être légitimées par

(1) Ch. Thurot. *De la prononciation française depuis le commencement du* XVIe *siècle.* Paris, 1881-83, 2 vol. et index.

*

une vue de l'esprit. Il serait impossible, sans l'analyse psychologique, d'établir une relation exacte entre la parole et la pensée, des rapports justes entre la construction logique de nos idées et la forme mélodique du langage, il serait impossible en un mot, de rattacher les effets composés et relatifs du discours aux mobiles les plus secrets de notre âme. On n'obtient ces résultats que par de constantes analyses psychologiques.

Aux étudiants dont le but immédiat est de figurer dans la carrière active du barreau ou de la chaire, la diction devra être exposée à un point de vue plus directement pratique, mais sans abandonner complètement la région moyenne où résident les idées générales. Il faudra se garder, par exemple, d'empiéter trop souvent sur le domaine de la rhétorique sous prétexte d'analyser un sermon ou une plaidoirie. N'oublions pas, d'ailleurs, que la méthode philologique moderne, telle que l'a pratiquée M. Renouvier dans ses plus belles études, doit être définitivement substituée, dans le domaine de la littérature, aux procédés parfois vicieux de l'enseignement actuel de la grammaire. Cette méthode à la fois historique et philologique est bien supérieure, au point de vue de l'éducation, à ces procédés de rhétorique si nuisibles à toute culture large et approfondie. Les études littéraires, a dit excellemment M. Renouvier, prises du côté de l'histoire et de la philosophie du langage, présentent éminemment le caractère que l'on peut appeler théorique, puisqu'elles supposent l'esprit analytique et le goût de la recherche de la raison des choses chez l'étudiant, puisqu'elles exigent un travail d'investigation et d'analyse et la connaissance d'un grand nombre de faits explorés et coordonnés. C'est à cette méthode que l'Allemagne doit la supériorité reconnue de ses universités pour les études dites classiques, et de ses savants dans toutes les branches de l'érudition.

L'objet direct de l'éducation de la parole n'est pas d'apprendre spécialement à ordonner la pensée mais à en perfectionner la manifestation orale. Ainsi, de même qu'il aura fourni les indications nécessaires aux recherches sur le mécanisme, les procédés relatifs à l'analyse psychologique, les sources qui permettent de suivre la prononciation dans ses ondoyantes métamorphoses, ses apparentes contradictions, ses hésitations, ses retours en arrière et, selon la jolie expression de M. Gaston Paris, ses brusqueries et ses nonchalances, de même le pro-

fesseur devra aborder l'étude des convenances oratoires qui appartiennent à la profession du prédicateur et de l'avocat. Mais, comme les autres, cette étude sera basée sur les faits fondamentaux de l'éducation de la parole et, en particulier, sur les faits de prononciation. Ces faits, on ne se contentera pas de les énoncer en propositions toutes sèches, il faudra les commenter d'une façon pittoresque, les illustrer d'exemples ingénieux, recourir en un mot au grand moyen d'enseignement, c'est-à-dire à d'incessantes démonstrations.

La démonstration permettra souvent au professeur d'éviter l'écueil des stériles considérations théoriques. Supposons qu'il ait à expliquer une série de faits relatifs à la prononciation française. Il pourra, au début de la leçon, citer l'axiome : Il n'y a pas d'autre règle que l'usage de la bonne société de Paris, et le faire suivre du correctif si nettement formulé par Charles Thurot. En effet, que faut-il entendre par la *bonne compagnie* ? Ce mot avait un sens du temps du premier Empire et même de la Restauration. La Révolution de 1830 a divisé profondément la *bonne compagnie* et, depuis 1848, la *bonne compagnie* a été noyée dans le flot croissant de la population parisienne. Aujourd'hui les *honnêtes gens* de la capitale, à définir le mot comme l'a fait Dumarsais, sont tellement nombreux et partagés en groupes si isolés entre eux, qu'il ne peut pas se former un usage qui serve de type. Cette explication de Thurot a ce premier avantage de limiter le champ d'études d'un professeur qui n'a pas mission pour faire l'histoire de la phonétique antérieure, qu'il faudrait exposer dans le plus grand détail pour montrer les variations et la complexité de la prononciation moderne. Le second avantage n'est pas moindre, puisque celui qui enseigne est ainsi prévenu du danger auquel il s'expose en s'embarquant dans le dédale des règles souvent contradictoires accumulées par les pédants de la langue. Des notions précises et simples sur ce qui fait le naturel, la clarté, la douceur, la vivacité, la légèreté, la fermeté et la variété de la prononciation, telle sera la première partie d'un progamme rationnel. Veut-on des exemples ? Les différentes prononciations des finales en *ation*, en *able*, en *ége*, serviraient à elles seules à montrer l'indépendance qui existe entre la durée et l'acuité des sons et l'affectation ridicule qui résulte de l'ignorance de ce principe. Prononcées avec une ouverture insuffisante de la bouche, les nasales *an*, *in*, *on*, *un*, suffiraient pour

expliquer ce qu'on entend par « une parole confuse ». A la manière dont seraient énoncées les consonnes *d*, *t*, *k*, *ss*, *p*, *ch*, on distinguerait promptement la rudesse d'une prononciation inculte. Des voyelles traînantes, des consonnes empâtées mettraient en évidence ce qu'on nomme lenteur et pesanteur oratoires. Si la quantité de chaque syllabe n'est pas observée, si les liaisons nécessaires entre certains mots sont négligées, le langage est dépourvue d'euphonie et de fluidité. Pour ne pas nuire au caractère d'expansion qui distingue la langue française, il faut que toute la prononciation ait lieu sur les lèvres et non pas, comme il arrive trop fréquemment, dans l'arrière-bouche. Lorque le son n'est pas poussé au dehors, lorsque les finales ne sont pas soutenues, la diction manque d'énergie et de fermeté. L'émission correcte des voyelles dans toutes leurs nuances de timbre, celles de l'*e*, par exemple, si nécessaires à la régularité du débit, permettra d'obtenir une prononciation variée. Plus tard, l'étudiant appréciera l'utilité de ces premières études qui lui permettront de démêler, au moyen d'analyses rythmiques et mélodiques, les ingrédients du style, la manière de phraser, les accents qui sont propres à chaque écrivain, et comment on peut approprier sa diction aux différents styles, au sien même, difficulté presque insurmontable pour celui qui n'est pas parfaitement sûr de son mécanisme vocal.

Aux études de prononciation qui constituent l'introduction naturelle de l'éducation de la parole à tous les degrés, succèdera l'analyse du rythme. Cet agent qui met en rapport, suivant des lois fixes, les durées temporelles et nous en rend la perception possible, sera envisagé dans ses relations avec la métrique du langage et avec l'expression des émotions. On démontrera que chaque groupe de syllabes ou de mots est comme encadré par un ictus rythmique initial et final. Pour que chaque syllabe du groupe concorde exactement avec ce cadre métrique, il faut par la prononciation lui donner sa quantité naturelle. L'oreille a le sentiment de cette quantité naturelle, élément indispensable au charme et à la beauté de la parole.

La prose, disait Flaubert, doit avoir son rythme comme le vers. Des phrases qui se succèdent sans arrêts, sans repos, sans retour de groupes analogues séparés par des groupes différents, ne sauraient exprimer la nature variée des idées. Plus est grande

la part que l'esprit met de soi-même dans la parole, plus les coupures, les suspensions sont fréquentes; plus le rythme est expressif et plus il impose d'irrégularités dans l'écoulement des syllabes. Les gens qui, en parlant ou lisant, cherchent à dissimuler leur pensée ne se contentent pas de déplacer l'accent oratoire et d'exagérer les effets de diction, ils commencent souvent par niveler tous les accents rythmiques, d'où l'expression : « passer comme chat sur braises. » La succession des sentiments imprime aux membres de phrase des retards et des accélérations qui relèguent au deuxième plan l'accent rythmique pour faire place à l'accent métrique. Cet accent, dont Fléchier abusait sous prétexte de donner du nombre à ses périodes, limite le mouvement passionnel ; il est à son tour sacrifié aux exigences de l'accentuation pathétique qui, sans souci des rythmes partiels et de la syntaxe, enveloppe des périodes entières dans le même mouvement passionnel ou le restreint à une syllabe unique. Au rythme martelé du raisonnement, au balancement périodique des phrases de sentiment, une émotion intense substitue l'élan fougueux de périodes entraînantes ; l'arrêt subit sur un mot, une syllabe, une lettre, le rythme troublé hésite, tâtonne, s'affaisse, se relève, retombe et disparaît pour faire place à une course échevelée qui subjuge, entraîne et bouleverse tout par les bonds imprévus, irréguliers, d'une irrésistible émotion. Les modifications du rythme et les variations du mouvement passionnel, sont encore limitées dans leur nombre et leur durée par la nature du mouvement initial ou métronomique, lequel est déterminé par la pensée générale du discours et le temps dont on dispose pour sa manifestation. Au mouvement initial vient s'appliquer la loi de progression accélératrice ou retardatrice, en vertu de ce principe d'esthétique (1) selon lequel, pour être beau, un ensemble de mouvements a besoin qu'on lui reconnaisse une certaine *direction* dominante ; il faut donc qu'il soit d'abord l'expression de la vie, ensuite d'une vie intelligente et consciente.

Personne n'a exposé cette loi de la progression d'une facon plus animée que M. Coquelin aîné. « A mesure que vous avancez dans l'action, dit-il, échauffez le débit, prenez parti ; négligez tout a fait les mots pour l'idée qu'ils représentent ; plus de broderie poé-

(1) Guyau M. *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.* Paris, 1884, in-8.

tique ; jouez, vivez ; s'il y a dialogue, soyez celui qui parle, reflétez ce qu'il sent, rendez ce qu'il souffre, jetez ses cris ; même dans les incidences où l'auteur reparaît et continue le récit, conservez le mouvement acquis, restez au diapason, allez *crescendo*, de façon que le public ne cesse pas une seconde d'être empoigné, entraîné emporté, jusqu'à l'explosion finale... L'essentiel, c'est la loi du *crescendo*. » D'après M. Henry Fouquier, les élèves du Conservatoire de Paris n'observent pas exactement cette loi essentielle. « Ils sacrifient trop, dit-il, le mouvement de la phrase pour en faire valoir un mot. » Il y a là une nuance très délicate à saisir. Les professeurs enseignent ce qu'on pourrait appeler l'analyse morale du style. Ils indiquent le mot essentiel, et, dans les traités pédagogiques, on voit des fables de La Fontaine, où les mots sont imprimés avec des caractères différents, selon leur importance dans le vers. Je suis bien loin de blâmer cet exercice utile et qui apprend surtout à bien comprendre ce qu'on dit. Mais il ne faut pas qu'il en reste trop. La passion se traduit surtout par le mouvement, et il faut trouver le point juste où l'expression des pensées incidentes n'altère pas l'allure générale et la rapidité du morceau. Des expériences réitérées, alternant avec l'exposé théorique des différentes formes de la durée, permettront aux étudiants de comprendre, sinon d'appliquer sur-le-champ, les multiples ressources de la science du mouvement.

Après avoir familiarisé l'étudiant avec les mouvements de la voix considérés au point de vue de la durée, le professeur lui fera envisager ces mouvements sous le rapport de la hauteur relative des sons. Le rôle intellectuel de l'intonation et de l'inflexion, le caractère émotionnel du timbre, les effets relatifs de l'intensité seront nettement caractérisés. Sur une phrase récitée, lue ou improvisée, on exercera l'étudiant à déterminer : un rythme, au moyen des ictus et des cadences ; un ton, en fixant les rapports de la première note émise avec les sons consécutifs; un timbre, en cherchant la disposition des organes vocaux qui offre le résonnateur convenable à l'expression ; un degré d'intensité, en faisant saillir, au moyen de l'accent oratoire, les parties qui réclament des sons plus forts. Ensuite, par la combinaison du mouvement avec les modulations, le timbre et l'intensité, on lui fera établir le plan vocal qui manifeste à la fois le caractère logique et émotionnel de la pensée. Mais à côté de l'expression intrinsèque, absolue d'une pensée, il y a son expression relative

soumise aux conditions de temps, de lieu et de personnes. Ces circonstances extérieures ne dépendent pas toujours de celui qui parle, souvent elles lui sont imposées et le contraignent à modifier, parfois instantanément, la vitesse ou la lenteur du débit, l'acuité et l'intensité des sons, la variété du timbre ou des modulations. L'harmonie qui doit exister entre ces phénomènes de diction et le milieu où ils se produisent est indépendante en quelque sorte de l'idée mère, c'est ce qu'on appelle se mettre au diapason.

Au premier rang des circonstances oratoires, il faut mettre le temps dont on dispose et, sur sa durée, régler le mouvement général de la parole. L'auditeur a l'intuition des rapports du temps avec le nombre. Si par une élocution trop hachée ou trop liée celui qui parle fausse ces rapports, l'attention n'est pas éveillée ou bien elle se fatigue. M. Albert Réville, professeur au collège de France, perdait naguère le bénéfice de sa diction, ferme et savante, par l'imperturbable vivacité d'un débit qui nivelait tous les accidents rythmiques. Lorsqu'il récite les *Pauvres gens* de Victor Hugo du même train que *Madame Barbasson*, M. Coquelin aîné oublie ses excellents préceptes sur le choix du mouvement et le conseil de son maître Régnier (1). Mirabeau, dont les qualités de lecteur ne cédaient rien à celles d'improvisateur et surtout de récitateur, évitait avec soin jusqu'à l'apparence de la volubilité. Dans les moments les plus impétueux, le sentiment qui le faisait appuyer sur les mots, l'empêchait d'être trop rapide. Prenez du temps, écrivait M. Dumas fils à Mlle Desclée, on ne sait pas assez la valeur d'un temps qui permet au spectateur de trouver en lui-même l'intonation que l'artiste va donner.

Les inconvénients d'une prononciation précipitée ou trop lente apparaissent encore mieux selon la disposition des locaux où l'on parle. Aucune indication théorique ne saurait suppléer ici à l'expérience personnelle si dure parfois aux débutants. Pour apprendre à modifier sa diction d'après la valeur acoustique d'une salle, il faut des essais réitérés et variés. Un vaste local, vide, froid, où la dilatation de l'air ne rencontre aucun obstacle, exigera des contrastes d'intensité et de rythme très marqués, des cadences caractéristiques, des modulations peu variées et un mouvement modéré. Toutes les nuances de

(1) La *Revue illustrée*, 15 déc. 1889, p. 22.

la prononciation seront possibles, au contraire, dans un local de même dimension établi d'après les lois de l'acoustique. La salle chauffée aura la densité atmosphérique nécessaire à la propagation régulière des ondes sonores. Groupés selon la courbe audito-visuelle en face de l'orateur, les auditeurs les plus éloignés ne perdront pas une syllabe. Tout volume d'air inutile au-dessus de l'orateur a été supprimé au moyen de surfaces disposées de manière à répercuter les sons de la voix, toutes les parois sont établies de telle sorte, qu'elles neutralisent complètement les résonnances fatigantes pour l'orateur et nuisibles à la perception claire et nette de sa parole.

En outre du mode de groupement de l'auditoire, il faut encore tenir compte du niveau intellectuel et du nombre de ceux qui le composent. Quelle que soit la matière traitée, la parole doit être mise en rapport avec le degré de culture des esprits auxquels elle s'adresse. L'intelligence des étudiants autant que leur nombre modifie le débit du professeur. En présence d'assistants trop nombreux, le cours tourne insensiblement à la conférence et la conférence au discours oratoire. Sous l'influence du progrès des sciences historiques et de la critique religieuse, l'évolution s'opère, il est vrai, en sens contraire pour l'éloquence sacrée. Les sermons ressemblent de plus en plus à des conférences de morale ou d'histoire religieuse. La situation des prédicateurs à l'égard de l'auditoire est différente cependant de celle des conférenciers. « Ils surgissent dans cette haute chaire, nous dit M. Sarcey, d'où leur parole tombe comme la parole de Dieu même. Ils dominent la foule, qui s'étale à leurs pieds, gagnée d'avance et recueillie. Ils n'ont qu'à étendre les mains pour revêtir aussitôt l'attitude de l'ange qui répand les bénédictions divines. Le prédicateur étend les bras et l'envergure qu'il ouvre a l'air d'être immense. Tout le sert, le calme de l'église, le demi-jour, les chants qui ont précédé, cette idée répandue dans une foule d'esprits qu'il parle au nom de Dieu même. »

Un conférencier, un professeur est de plain-pied avec son auditoire. Que dis-je? La plupart du temps cet auditoire s'étage en amphithéâtre, plonge sur lui et le domine. Il est obligé de le soulever ou, si vous l'aimez mieux, de l'enlever à la force de l'éloquence. Il est habillé comme lui, il n'a pour garant de ce qu'il va dire que son autorité propre ; il n'a point à se réclamer de ce grand nom de Dieu qui impose. Les magnificences du lieu

commun lui sont interdites. C'est un homme qui cause avec des hommes; l'autre ressemble à Moïse descendant de la montagne sacrée, la tête ceinte des trois rayons de feu... »

S'il est juste de tenir compte des exigences de l'auditoire, l'amoindrissement actuel de l'éloquence parlementaire en France prouve qu'il est périlleux de s'y asservir. Un orateur de la Constituante, écrit M. Aulard (1), aurait rougi de faire disparaître soudain dans son portefeuille des monceaux de notes, au bruit des conversations hostiles ou indifférentes. Aujourd'hui, des orateurs de second ordre ajoutent ou retranchent, sous l'inspiration de l'heure présente, tout un développement. Il n'est pas surprenant que leur parole se ressente des imperfections de la composition. Des faits et des citations juxtaposés ne sont guère favorables à la richesse des intonations, à l'ampleur des rythmes. L'abus des détails permet, s'ils sont piquants, d'arriver aux effets de comique, mais une parole ainsi fragmentée est impuissante à exprimer de grandes pensées et de fortes émotions. On aura ainsi des avocats diserts, non pas de véritables orateurs. La haute éloquence exige, pour le discours improvisé ou récité, un plan très net, des divisions frappantes, des idées générales méthodiquement développées et disposées dans un ordre rigoureux. Bien peu, parmi ceux qui rédigent leurs discours, savent écrire pour la voix, c'est-à-dire composer des phrases courtes, sonores, sobres d'images et d'un tour naturel sans vulgarité. La plupart ignorent ou négligent les procédés du style oratoire. S'essayent-ils à la période, leur prolixité est sans bornes; s'ils y renoncent, c'est pour avoir recours à la prose hachée du journal qui a pour mission de célébrer leurs talents oratoires. La forme, l'étendue de leurs discours semblent déterminées, moins par le sentiment des proportions que par le degré d'attention dont l'auditeur, vu du haut de la tribune, semble encore capable. Le résultat de cette sujétion au public n'est pas toujours celui que l'on espérait. Pour avoir ambitionné le suffrage universel, l'auteur d'un morceau de littérature politique s'est vu en butte à des attaques nombreuses. Son discours avait été lu cependant par un praticien de la parole qui, vers 1846, fut admis au Conservatoire de Paris après

(1) Aulard, F.-A. *Les orateurs parlementaires de l'Assemblée constituante.* Paris, 1882, in-8.

un brillant examen de déclamation. L'organe du liseur était un peu faible, mais il détachait bien la phrase et soulignait avec tact; la diction était bonne, le geste sobre. Ces qualités n'empêchèrent pas les sarcasmes de pleuvoir sur ce discours (1) « d'un gris uniforme, d'une platitude régulière, où pas un mot ne tranche, où pas une expression n'est en relief, et qui ne renferme que les redondances, les balivernes, les périodes creuses et poussives d'un morceau nul et piteux. » Le liseur n'est guère mieux traité. On le raille sur sa voix « dolente, sourde, effacée » ; on l'accuse ironiquement de n'avoir pas « le don de faire valoir les bonnes choses. » Il y a sans doute beaucoup de parti pris dans ces critiques acerbes ; il est possible que malgré son incontestable talent de lecteur, M. le ministre Tirard ait omis de relever la sagesse de cette prose officielle de quelque éloquence et de chaleur, mais il n'est pas moins évident que si M. Carnot s'était préoccupé d'écrire pour la voix, il aurait évité un échec d'amour-propre à son ministre. Il est des cas, en effet, où la correction et le naturel ne suffisent plus.

Dans les circonstances qualifiées de solennelles, il est indispensable d'obtenir un effet adéquat et d'utiliser toutes les ressources de la diction. Quelques dons d'improvisation, le talent de causeur, certaines qualités de liseur ou d'orateur ne suffisent pas toujours et partout. La beauté du geste, le charme d'une physionomie expressive, la richesse des inflexions, les éclats d'un organe sonore et mélodieux ne peuvent suppléer la science de la diction. Malgré le talent avec lequel il donne, tout en déblayant, à chaque syllabe sa sonorité propre, M. Mounet-Sully s'est vu reprocher maintes fois les bizarreries de sa diction. Il vous a, dans le *Caprice* de Musset, une façon de dire : « Jouez-moi les valses de Strauss, je les adôôôre » qui, de l'avis d'un fin critique parisien (2), est crispante. Un autre écrivain a signalé depuis longtemps aux élèves du Conservatoire le danger de cette habitude de diction. Ils portent, dit M. Sarcey en parlant de ces élèves, tout l'effort du vers sur la dernière syllable de chaque vers, qu'ils prolongent avec une sonorité éclatante. C'est un

(1) Lecture à la Chambre du message présidentiel de M. Carnot par M. Tirard. Le *Figaro*, 14 déc. 1887.

(2) La *Vie Parisienne*, 17 décembre 1887.

artifice de débit qui est familier à Mounet-Sully. Il faut le lui laisser ; il en tire parfois des effets prodigieux, mais qui lui appartiennent en propre. Souvent il en abuse, ou plutôt il en abusait, car il s'est corrigé de cette habitude qui avait dégénéré en tic. Les apprentis tragédiens feront bien de se défier d'une imitation séduisante, mais hasardeuse. Cette façon de dire jette sur les tirades une monotonie insupportable.

A côté des imitations et des trucs de diction, il faut encore mentionner l'emploi systématique de certains procédés dont le professeur devra signaler les inconvénients. Par exemple, sous prétexte de naturisme, beaucoup d'acteurs bafouillent leurs rôles. C'est la nouvelle méthode ! s'exclame avec amertume M. Sarcey. « Il faut parler vrai ; et comme dans le monde on cause à demi-voix en mangeant la moitié des syllabes, le triomphe de l'artiste, c'est de reproduire cette réalité. Quand on pense que cette méthode s'est introduite à la Comédie-Française, où elle est en train de supprimer tout art de diction ! Les effets en sont si désastreux que Sylvain doit les trois quarts d'un succès incontestable, non pas à la supériorité de son talent, mais à ce seul fait qu'on l'entend quand il parle. Ce mérite est devenu si rare, dans les grands théâtres, que le public est toujours saisi d'admiration et de reconnaissance, lorsqu'une articulation nette et lente lui arrête les contours des mots, et les lui enfonce dans l'oreille ».

Il est probable que MM. Saint-Marc Girardin et Charles Bigot ont entendu ces acteurs qui bafouillent. Autrement on ne s'expliquerait pas leur scepticisme à l'endroit de l'utilité de l'enseignement de la diction. Prétendre, comme l'a fait M. Bigot (1), qu'un professeur intelligent lira toujours mieux que l'acteur le plus expert, c'est affirmer implicitement que l'intelligence d'un acteur quelconque ne saurait égaler celle d'un professeur de rhétorique, et nier la supériorité matérielle que donne la pratique raisonnée et incessante de la parole. On ne s'arrêterait pas à discuter de telles affirmations, si la position littéraire de leurs auteurs ne les rendait inquiétantes pour l'éducation de la parole. En effet, elles ne tendent à rien moins qu'à nier la nécessité de la culture du langage en opposant perpétuellement les succès exceptionnels, la virtuosité superficielle d'une élocu-

(1) Le *XIX*e *Siècle*, 28 janvier 1881 (à propos de M. Deschanel).

tion spontanée, à l'expression toujours vraie sinon brillante de la parole cultivée. La faconde et le brio du langage peuvent faire illusion à de certains publics par la spontanéité et surtout par la routine de l'accent oratoire, cela prouve seulement que le besoin de perfection n'est pas universel et qu'à tous les degrés de l'art on rencontre des dupeurs d'oreilles. L'éducation supérieure de la parole ne saurait donc être admise par ces empiriques, puisque son but est d'exprimer la valeur absolue et relative de la pensée au moyen d'une harmonie aussi complète qu'il est possible entre elle, le rythme, l'intonation et le diapason.

Pour obtenir cette harmonie, la facilité naturelle d'articuler et même de phraser correctement est insuffisante. Une prononciation nette et un phrasé précis permettant à l'intelligence des auditeurs de passer sans effort d'une idée aux idées subséquentes, et d'en suivre la série sans embarras comme sans interruption, sont des qualités qui atténuent sans doute l'aridité des études préliminaires. Mais l'exemple cité du professeur au Collège de France, M. A. Réville, prouve qu'il ne suffit pas de satisfaire l'oreille et d'éclairer l'esprit. Il faut, pour maintenir l'attention de l'auditoire, s'adresser au sentiment, à l'imagination; il faut charmer, émouvoir. Le professeur enseignera donc comment on peut y parvenir et comment on doit assurer la portée de son organe en soignant la qualité du son plutôt que le volume. Il montrera combien il est nécessaire de perfectionner sans cesse le mécanisme de chaque lettre afin de pouvoir, à volonté, adoucir ou marteler l'articulation, soutenir et infléchir le son des voyelles. Connaissances élémentaires, si l'on veut, mais sans lesquelles on ne peut rendre l'intonation tour à tour caressante, incisive ou mordante, et sans lesquelles la parole devient confuse dans les effets d'intensité produits au moyen des renflements successifs de la voix, ou lorsqu'on imprime au mouvement passionnel les accélérations, les retards et les suspensions que peut exiger l'expression.

Lorsqu'on est capable de donner à sa diction le caractère du cri, du gémissement, de la rudesse, du tremblement, du sanglot, lorsqu'on lui fait rendre les effets de froideur, de sécheresse ou de chaleur, on possède les qualités nécessaires pour atteindre le but suprême de la diction : exprimer et suggérer au moyen de la voix. On arrive ainsi à cette simplicité d'action qui permettait à Talma de parler sans gestes tout le rôle de Sylla. Sous ce rapport,

la supériorité de certains acteurs français n'est pas contestable. Un auteur anglais l'a constatée en nous montrant avec admiration le principal acteur d'une troupe française demeurer « tranquille sur la même ligne et, sans remuer un doigt, emplir la scène de feu et de variété, et déployer dans cette posture presque immobile tous les changements de passion qui peuvent étonner ou attendrir... » Dans ses *Etudes théâtrales*, Mme veuve Talma nous donne une idée du travail que s'imposaient ces artistes consciencieux. Que faut-il faire, dit-elle, pour rendre l'organe flexible? L'exercer sans y manquer un seul jour, en parcourant tous les tons, impératifs, plaintifs, douloureux, etc... Il faut, avant tout, parvenir à satisfaire sa propre oreille. Elle doit être assez difficile pour apprécier un ton, un demi-ton, un quart de ton, et enfin des valeurs qui paraissent idéales aux personnes peu exercées, mais qui sont, pour la diction, de la plus grande importance. Il faut savoir élever ou abaisser sa voix dans toutes les gradations imaginables.

On retrouve une trace de ces études laborieuses dans le traité de prononciation du père de Ravignan. Cet ouvrage, devenu classique dans l'ordre des jésuites, contient des notes de toutes les intonations de l'art oratoire. Le jésuite le répète pendant six ans. C'est la même formule depuis soixante ans, déclare M. Ignotus (1), qui a eu le texte sous les yeux. (*A suivre.*)

DE L'EMPLOI DES VOYELLES DANS L'ÉTUDE DU CHANT

Par le Dr NUVOLI, de Rome.

Un des points les plus intéressants de l'étude du chant est, san contredit, celui qui a rapport à la *formation de la voix*, c'est-à-dire au moyen de la rendre la plus belle possible en lui donnant le meilleur timbre.

On ne pourra pas dire que l'enseignement du chant a fait les progrès que les connaissances scientifiques actuelles sont en droit d'attendre, tant qu'on n'aura pas trouvé le moyen d'obtenir cette amélioration de la voix et que, sur cette question, un accord complet universellement reconnu et approuvé ne se sera pas fait.

L'art de former la voix est aujourd'hui encore le secret d'un

(1) *Le Figaro*, 26 mars 1879.

très petit nombre de professeurs de chant, c'est ce qui nous explique pourquoi et comment la généralité des maîtres emploient des moyens contraires et très différents; nous appelons donc toute leur attention sur ce sujet. Le mode d'améliorer la voix existe assurément. Nous l'avons cherché et, sans avoir la prétention de l'avoir trouvé, nous serons satisfaits si nous réussissons à entourer ce sujet d'intérêt et à exciter les chercheurs à résoudre le problème.

La formation de la voix, à notre sens, est une question de timbre parce qu'une *belle* voix, c'est-à-dire une voix bien formée, est justement celle qui a un beau timbre.

Pour rechercher de quelle manière on peut donner à la voix le meilleur timbre et par conséquent la plus grande beauté, il faut, selon moi, résoudre les deux questions suivantes:

1° Sur quelle partie de l'appareil vocal doit-on appeler l'attention et l'étude ?

2° Quels sont les exercices vocaux les plus utiles et les plus convenables?

Examinons la première question.

Le timbre de la voix est donné par les caisses de résonances annexées au larynx, corps vibrant producteur du son. De sorte que nous pouvons comparer le larynx aux cordes d'un violon, et les caisses de résonnance annexées au larynx à cette caisse harmonique du violon même, qui sert justement à donner au son produit par les cordes le timbre spécial de cet instrument.

Dans l'appareil vocal, les caisses harmoniques sont multiples et de diverses importances: il y a la cage thoracique, le système trachéo-bronchial, les ventricules du larynx, les cavités nasales et leurs annexes, et finalement la cavité bucco-pharyngée.

Pour améliorer le timbre de la voix, il faudrait améliorer la fonction de toutes ces caisses ; mais comme toute la cavité bucco-pharyngée est seule soumise à notre volonté, c'est à elle que nous devons réserver notre attention. Fort heureusement notre volonté s'exerce sur la caisse la plus importante ; les autres n'étant que secondaires. De manière qu'on peut affirmer que celui qui a une belle voix la doit surtout à une construction privilégiée de cette cavité bucco-pharyngée, et que celui qui en a perfectionné le fonctionnement a donné à sa voix le meilleur timbre possible.

Répondant donc à la première question posée, nous dirons que pour donner à la voix le meilleur timbre possible, c'est-à-

dire pour former la voix, il faut appeler l'attention et l'étude sur la cavité bucco-pharyngée.

Etudions maintenant la deuxième question.

Puisque le timbre de la voix est intimement lié au fonctionnement de la cavité bucco-pharyngée, et puisque cette unique fonction par rapport à la voix est de former les différentes voyelles, nous en déduisons que l'amélioration et le perfectionnement du timbre est lié à l'emploi des voyelles.

Nous pouvons donc transformer la question et nous demander: De quelle manière doit-on se servir des voyelles pour que la voix puisse acquérir le meilleur timbre?

C'est là que commencent les divergences d'opinion et la difficulté. Je crois que sur ce point les professeurs de chant sont bien peu d'accord.

Avant tout, il faut bien se mettre dans l'esprit que chaque son émis, par un larynx humain à quelque genre de chanteur qu'il appartienne, doit être chanté sur une voyelle spéciale et déterminé pour acquérir la sonorité et la facilité maximum.

C'est ainsi que pendant qu'une note préfère l'u, une seconde préfère l'o, une troisième l'a, une quatrième l'é, une cinquième l'i et que le grand nombre des autres notes intermédiaires préfèrent chacune une des nombreuses voyelles intermédiaires. Ce que je dis là n'est pas une opinion, mais un fait démontré non seulement par l'oreille, mais encore par des expériences scientifiques, certaines et définitives.

Celui qui apprend le chant, doit donc rechercher quelle est la voyelle (et je ne veux pas dire seulement les voyelles a, é, i, o, u, mais encore tous les sons intermédiaires) qui donne à chacune de ses notes l'émission la plus sonore et la plus agréable. Ni lui, ni son maître ne peuvent savoir à *priori* quelle est la voyelle préférée pour une note donnée; elle ne peut être trouvée qu'en chantant successivement sur beaucoup de voyelles. De cette manière, l'élève pourra faire la comparaison, entendre et apprécier les divers timbres et juger quelle est la meilleure voyelle.

Naturellement cette voyelle préférée doit être celle sur laquelle on devra exercer davantage la note correspondante. Mais on ne doit pas pour cela abandonner les autres, parce que exercer chaque note sur les différentes voyelles ne peut être que d'une grande utilité dans l'art du chant, comme je vais le prouver. « Le fait que chaque note, pour atteindre le *maximum*

de la richesse du son, doit être émise sur une voyelle spéciale (1), n'implique pas qu'elle ne peut être obtenue sur d'autres voyelles moins sonores, mais qui par hasard sont plus adaptées à un cas spécial. Une idée semblable serait funeste à l'art, car s'il y a un art qui a horreur de l'absolu, c'est certainement celui de la musique qui varie continuellement comme les désirs humains.

« Une note aiguë et stridente, par exemple, peut, dans certains cas être désagréable et à éviter ; mais supposons qu'il soit nécessaire d'exprimer un cri de douleur, d'angoisse, cette même note qui alors vous étreint éveillera l'idée du sentiment ressenti et deviendra éminemment artistique.

« C'est ainsi que les notes graves, de basse et surtout de baryton, sont plus pleines et plus sonores lorsqu'elles sont chantées sur les variations de la voyelle *u* (ou, en français), parce qu'alors les harmoniques les plus voisines renforcent le son fondamental. Cependant ces notes pleines et riches sont rarement capables de produire un effet artistique. Elles donnent des idées et des sentiments graves, sérieux, solennels et leur timbre probablement par une association d'idées est appelé obscur.

« Si le chanteur parfois doit exprimer un effet gai, plaisant, une satisfaction, un plaisir, il vaudrait mieux renforcer les harmoniques plus élevées, avec la cavité buccale. Dans ce cas, il est vrai, la sonorité de la voix serait un peu sacrifiée, mais l'effet artistique obtenu serait meilleur. Il devra alors substituer au son *u* (ou) un son avoisinant à *ai*, et le timbre obscur sera transformé en timbre *ouvert* ou *clair*. Tout cela sont des faits de physique et de physiologie certains, constants et indubitables ; le chanteur doit en faire son profit, sans les transformer en règles fixes immuables pour son art qui aime le champ vaste de la liberté. Un très mauvais timbre de voix sera parfois excellent dans une autre occasion ; les mouvements et les effets de l'âme sont illimités, il n'est donc pas juste de limiter les moyens pour les manifester. »

Ce que je viens de dire devrait, selon moi, suffire à prouver l'avantage d'employer pour chaque note un grand nombre de voyelles. J'ajouterai encore quelques faits.

L'union des registres, n'est pas autre chose au fond qu'une question de timbre. Elle consiste, en effet, à donner à toute l'ex-

(1) Voir G. Nuvoli, *Physiologie, hygiène, pathologie des organes vocaux.* — Milan, 1889, p. 69.

tension vocale un timbre homogène en évitant cette différence de coloris qui existe, pour chaque région spéciale, entre les sons bas et les autres sons de la voix humaine.

Cette union ne peut se faire par le larynx dont la fonction est de produire la hauteur du son; elle ne peut se faire par l'appareil respiratoire, lequel est destiné à régulariser l'intensité et la durée des sons; elle est réservée exclusivement à la cavité bucco-pharyngienne qui est la principale caisse harmonique de la voix. C'est elle qui, par ses mouvements volontaires, commande à la direction du timbre.

L'union des registres se lie intimement à l'emploi artistique des voyelles. Prenons par exemple une note du registre inférieur d'une voix quelconque, d'un baryton, par exemple, et que pour fixer les idées nous désignons cette note par x. *Prise isolément* elle sera rendue sonore et agréable quand elle est chantée sur la voyelle préférée (que je ne puis exprimer selon les lois physiologiques) qui sera une gradation comprise entre *ou* et *o*. Si maintenant nous considérons cette même note non plus isolée, mais suivie d'une note élevée et appartenant au registre supérieur de la même voix, cette note chantée sur l'*u* (ou) fera entendre probablement une différence notable des registres, qui sera évitée si l'artiste chante sur une autre voyelle s'approchant le plus possible de l'*o* ou de l'*a*. Réciproquement, une note du registre supérieur *prise isolément* pouvait être belle et brillante sur une voyelle, mais précédée d'une note du registre inférieur il faudra modifier la voyelle, afin de réunir et défendre le timbre des deux registres. Or, les notes du registre supérieur sont multiples et la différence de timbre entre la note x et celles auxquelles elle appartient varie continuellement ; il en résulte qu'il sera nécessaire de chanter la note x successivement sur une voyelle différente. Il est bien sûr que ces voyelles se différencient entre elles très peu seulement, et que l'une n'est qu'une légère modification de l'autre : mais c'est justement ces petites différences qui dans leur ensemble constituent l'essence, la délicatesse et la beauté de l'art.

Ce que nous avons dit pour la note x se répète pour chacune des notes de l'échelle vocale, et on voit combien l'usage des voyelles dans le chant offre de richesse et de variété.

De ce que nous avons dit il résulte, que le chanteur doit être maître non seulement des voyelles principales, mais encore de leurs nuances et gradations intermédiaires. Et comme chacune

d'elles correspond à un mouvement de la cavité bucco-pharyngienne, on peut dire qu'il doit pouvoir donner à cette cavité toutes les formes dont elle est capable.

Ce travail constitue une plus grande difficulté qu'on se l'imagine. Lorsqu'on fait exécuter l'échelle vocale à un commençant, on remarquera aisément qu'il donne pour chaque note une position instinctive à la cavité bucco-pharyngienne qui, si elle est plus facile, est bien éloignée d'être la meilleure. En examinant ce phénomène, nous trouvons que les mouvements du larynx nécessaires à former le son font exécuter instinctivement des mouvements même au pharynx et à la bouche, c'est ainsi que pour chaque note chantée ces cavités tendent à prendre une position instinctive.

Ce fait peut encore être exprimé de cette manière : que celui qui chante selon l'instinct et non selon l'art, n'est pas capable de donner aux notes ces voyelles (*a e i o u,* et leurs intermédiaires) qui sont capables de rendre le meilleur timbre, mais seulement celles qui viennent instinctivement.

Le choix artistique des voyelles est difficile et fatigant, parce que la cavité bucco-pharyngienne reste comme retenue dans la contraction instinctive, qui, malgré les efforts du chanteur, tend toujours à reparaître.

Des considérations qui viennent d'être faites, je crois qu'on peut conclure maintenant de la manière suivante sur les deux questions posées :

1° Pour améliorer et perfectionner le timbre de la voix, il faut appeler l'attention et l'étude sur la cavité bucco-pharyngienne exclusivement ;

2° Les exercices vocaux les meilleurs à cet effet sont, à mon avis, les suivants : disposer la cavité bucco-pharyngienne durant l'émission d'une note d'une manière différente que celle donnée par l'instinct, en l'habituant et en lui enseignant toutes les positions possibles. Or, comme chaque position sera nécessairement accompagnée d'un timbre nouveau, ou ce qui revient au même, d'une voyelle différente, on doit apprendre à chanter chaque note avec toutes les voyelles et leurs nuances intermédiaires, en passant de l'une à l'autre par des mouvements imperceptibles.

C'est ainsi que l'instinct sera vaincu graduellement ; le pharynx et la bouche, libres de tous mouvements, sont capables de prendre toutes les formes et toutes les positions demandées.

Telle est la vraie gymnastique bucco-pharyngienne et le seul moyen de connaître les timbres et les qualités que possède une voix, afin de pouvoir dans tous les cas les utiliser suivant l'art.

Pour terminer, je rappellerai que les exercices indiqués ci-dessus et auxquels j'ai donné le nom de gymnastique bucco-pharyngienne, forment une étude tout à fait indépendante des autres exercices dont le but est de perfectionner la fonction du larynx et celle de l'appareil respiratoire. Je crois même que lorsque l'élève cherche à améliorer le timbre de sa voix il ne doit pas se livrer à d'autres exercices ayant un autre but, afin que l'étude du chant soit rendue simple et facile, éloignant les efforts et la fatigue qui mettent en péril la santé des organes vocaux et augmentent les difficultés de l'étude du chant.

J'ai formulé mon jugement sur la manière de bien former la voix en m'appuyant sur des raisonnements sérieux ; je ne veux pas me croire infaillible dans une question si difficile, mais je serais très satisfait si j'avais pu appeler, sur ce sujet, l'attention des personnes plus compétentes qui pourraient certainement nous faire savoir, une bonne fois, quel est le meilleur moyen d'améliorer et de perfectionner le timbre de la voix.

QUESTION DE PRONONCIATION

DE L'USAGE

Par M. F. TALBERT
Docteur ès lettres, professeur au Prytanée militaire.

Depuis quelque temps on s'est beaucoup occupé de l'histoire de la prononciation en France. Les romanistes ont étudié la langue et la prononciation de nos pères au moyen âge, et, depuis la Renaissance jusqu'aujourd'hui, une foule de grammairiens ont essayé de représenter et même de réduire en règles la prononciation de leur époque. Malheureusement ils sont loin d'être d'accord entre eux :

« Ceux qui mettent la main à la plume, écrivait Pasquier à Ramus, prennent leur origine de divers païs de France, et est mal-aisé qu'en nostre prononciation il ne demeure

tousjours en nous je ne sçay quoy du ramage de nostre païs. Je le voy par effect en vous, auquel, quelque longue demeure qu'ayez faicte dans la ville de Paris, je recognois de jour à autre plusieurs traits de vostre Picard, tout ainsi que Pollion recognoissoit en Tite-Live je ne sçay quoy de son Padouan. »

C'est là un reproche que les grammairiens n'ont jamais cessé, depuis le XVIe siècle, de s'adresser les uns aux autres. L'un des plus récents, l'auteur du *Système de la quantité syllabique* (1) n'y a pas manqué. Il faut voir avec quelle désinvolture il traite ses devanciers. Le court résumé qui va suivre donnera au lecteur une idée de l'abondance, de la variété, de la vivacité et de la sévérité de ses critiques.

Pour lui Turgot et Domergue sont de « soi-disant adeptes de la science prosodique.... insipides rêveurs ; » d'Olivet, que Domergue accusait déjà de délayer « sa doctrine souvent incertaine, quelquefois erronée, en cent soixante-trois règles », ne s'est pas rendu compte « du système général, duquel ressortait la durée des désinences ; » Malvin-Cazal « ne part d'aucun principe; » il manque de profondeur et de méthode ; l'ouvrage de Feline est « un vrai capharnaüm d'inconséquences ; » les règles d'Eman Martin « n'offrent rien de solide ni de vrai ; » M. Cauvet (*De la prononciation française*, 8e édit. Paris, 1886) « n'a pas l'air de soupçonner les lois qui régissent les langues ; » le *Tableau phonométrique* de Lemare est un « vrai casse-tête chinois ; » l'Allemand Steffenphagen est un « *embrouilleur* », dont les pages renferment « les rébus les plus indéchiffrables ; » on retrouve dans Littré « les mêmes hérésies » que dans ses prédécesseurs ; la partie orthoépique du grand *Dictionnaire* de Sachs est « incorrecte, arbitraire, souvent archaïque et défectueuse » ; c'est « sa propre prononciation » que note « fidèlement et

(1) *Système de la quantité syllabique et de l'articulation des sons graves et des aigus. Recherches orthoépiques et phonétiques sur la phonométrie et les tons de la langue française*, par Anselme Ricard. — Prague et Paris, 1887.

consciencieusement » M. Paul Passy, dans *le Français parlé* qu'il publia en 1886 ; quant à Thurot, il ne donne que très rarement la prononciation moderne...; il a suivi les traces de d'Olivet et de Malvin-Cazal...; il est trop timoré et trop méticuleux, et se rend parfois coupable d'*hérésie orthoépique* (sic).

Et le critique ajoute à l'appui de son jugement : « Les auteurs allemands n'ont pas manqué de le remarquer. »

Les auteurs allemands invoqués dans une question de prononciation française ! !

On voit par cet exposé que, de même qu'au XVI[e] siècle, Pelletier dans sa prononciation diffère de Meigret, Meigret de Baïf, Baïf de Ramus, et Ramus de Pasquier, de même nos grammairiens modernes sont loin d'avoir sur la prononciation moderne les mêmes idées et de professer les mêmes théories.

Ce n'est pas tout. L'auteur du *Système de la quantité syllabique*, qui naturellement a la prétention de mieux faire que ses prédécesseurs, se demande quel guide suivre « pour parvenir à la connaissance de la vraie quantité », connaissance méconnue jusqu'à lui. Jusqu'à lui en effet on s'était conformé à l'usage. L'usage ! fi donc ! « L'usage ! c'est bientôt dit ; mais on ne sait à quel usage s'adresser ; quel est le bon ? Vit-il dans le palais ou dans la cabane, dans le comptoir, à la cour de justice, au théâtre, dans la chaire, dans l'atelier, dans le magasin doré, dans la boutique modeste ? Pouvez-vous arrêter le passant et lui demander s'il prononce *Babylōne* ou *Babylŏne*... ? Frappez chez M. Cauvet, en plein Paris actuel : il dit *flĕŭve* ! M. Passy à côté dit *flēūve*. Ils sont tous les deux auteurs de manuels de *beau langage*, de *vrai langage*, d'après le *bon usage* ! !

« Le premier ne sait pas pourquoi il prononce mal.

« Le second ne nous dit pas pourquoi il prononce bien(1). »

Et, continuant sur ce ton, l'auteur daube tour à tour sur

(1) *Système de la quantité syllabique*, p. 41.

Wailly et sur d'Olivet, sur Lévizac et sur Napoléon Landais, sur Féline et sur Boiste, sur Malvin-Cazal et sur Passy, note avec complaisance leurs contradictions et s'écrie triomphalement : « Où est l'usage ? »

Oh ! que j'aime bien mieux cet auteur plein d'adresse
Qui sans faire d'abord de si grande prouesse,
Nous dit d'un ton aisé, doux, simple, harmonieux :

« Pour cela — pour établir les règles de la prononciation, — il m'a fallu écouter ceux qui par la parole savent pénétrer leur auditoire de leur conviction et de leur foi : *les orateurs du barreau*, *les orateurs de la chaire*, et ceux pour qui l'art de bien dire est la première condition de succès : *les artistes dramatiques*.

« Quel meilleur cours pouvais-je suivre moi-même et faire suivre à mes élèves que les représentations du Théâtre-Français ! Quand le lendemain nous lisions la pièce entendue la veille, comme chaque intonation des interprètes était notée, comparée, imitée ! Quelle autorité me donnaient ces comparaisons et mes souvenirs ! De quels merveilleux professeurs je me faisais la répétitrice !

« Ce sont ces règles, ces exemples, ces souvenirs que je présente sous ce titre : *Etude sur la prononciation française* (1). »

On voit que Mme Duperré de Lisle ne professe pas pour l'usage le même dédain que M. Anselme Ricard. Si j'avais un reproche à lui adresser, ce serait de s'être trop préoccupée de la prononciation de parade et pas assez de la prononciation familière, dont usent les gens bien élevés : « La première,

(1) Par Mme F. Duperré de Lisle. Paris, 1883. Comparer avec ces lignes de M. Louis Montchal dans *la Voix* de mai 1890, p. 153 : « Le maître et sa classe auront libre accès partout où une manifestation de la parole sera utile à étudier : lectures publiques, conférences, représentations théâtrales, éloquence du barreau, de la chaire et de la tribune politique offriront à un maître savant et discret mille occasions d'éveiller la curiosité des élèves, de leur apprendre à voir, à chercher, à trouver. »

dit d'Olivet, donne de la force et du poids aux paroles et laisse à chaque syllabe l'étendue qu'elle peut comporter, au lieu que la seconde, pour être coulante et légère, adoucit certaines diphtongues et supprime les lettres finales. » Quand on écrit sur la prononciation, on ne doit jamais oublier le mot de Gaston Paris : « Il n'y a pas en prononciation d'autre règle que l'usage de la bonne société. » C'est en vain que M. A. Ricard essaye de se consoler de ce mot, qui le condamne, en disant que Thurot ne cite nullement la bonne société, mais seulement les grammairiens. Tous les grammairiens, quels qu'ils soient, se piquent d'être les reflets fidèles soit du Parlement, soit de la Cour, soit de l'Académie, en un mot, comme le dit Chifflet, « de ce qui parle le mieux en France », ce qui revient à dire que, malgré leurs divergences, c'est la bonne compagnie dont ils essayent de formuler en règles le langage et de représenter la prononciation. Comment M. A. Ricard, qui les appelle avec raison des théoriciens, n'a-t-il pas réfléchi que c'est dans l'observation de la pratique que la théorie va puiser les préceptes qu'elle proclame, et que, s'il est vrai de dire que la poésie a devancé les *Arts poétiques*, et l'éloquence les *Traités de rhétorique*, il n'est pas moins juste d'affirmer que c'est l'usage qui a servi de modèle à toutes les *Grammaires* et à tous les *Traités de prononciation*, lesquels n'auraient aucune raison d'être s'ils ne s'en inspiraient pas ?

Et après avoir posé un certain nombre de faits et établi quelques règles qui n'ont de valeur et qui ne peuvent en avoir que par leur conformité avec l'usage : « Qu'il nous soit permis, s'écrie-t-il, de poser les règles de la quantité. Une fois les règles fixées, ce sera à elles de commander, A L'USAGE D'OBÉIR. »

C'est absolument ce que pensait l'empereur Claude. N'étant encore que simple particulier, à ce que raconte Suétone, il avait composé un ouvrage sur l'utilité et l'emploi de

trois lettres de son invention. Une fois monté sur le trône, il en rendit l'usage obligatoire. Est-il besoin d'ajouter qu'elles n'eurent qu'une existence éphémère et ne survécurent pas à leur inventeur ?

Comment M. A. Ricard pense-t-il imposer à l'usage des règles de quantité qu'il aurait fixées en dehors de lui, et par quels moyens espère-t-il réussir dans une tentative autrement difficile que celle où l'empereur Claude, avec toute sa puissance, a misérablement échoué ?

L'usage est plus puissant que les empereurs et les grammairiens. C'est en vain qu'on lui commande, même au nom des règles, s'il ne veut pas obéir ; au contraire, tout est facile,

si volet usus,
Quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi.
(Horace, *Art poét.* vs. 72.)

SUR UN CAS D'APHASIE

Le neuvième Congrès de médecine interne s'est ouvert le 15 avril à Vienne, sous la présidence de M. le professeur Nothnagel. Parmi les questions traitées dans ce Congrès, le fait suivant intéresse particulièrement nos lecteurs.

M. Wernicke (de Breslau). — J'ai eu l'occasion d'observer récemment, chez un hypochondriaque âgé de quarante-huit ans, une aphasie dont l'étude minutieuse m'a permis de reconnaître l'existence de certains troubles se rapportant à des lésions, non pas subcorticales, mais bien transcorticales. On est en droit de se demander ici s'il n'existe pas quelque relation entre l'hypochondrie, d'une part, et l'aphasie transcorticale, d'autre part. D'autant plus que, dans d'autres psychoses, telles que la paralysie générale, on voit se produire également des phénomènes d'aphasie transcorticale. Il y a donc lieu, désormais, de porter son attention d'une façon minutieuse sur les troubles aphasiques qu'on pourra observer au cours de diverses psychoses.

Le Directeur : Dr Chervin.

Tours, imp. Paul Bousrez. — Spécialité de publications périodiques.

LA PROPAGATION DU SON DANS L'AIR

M. Vernier, rédacteur scientifique du *Temps*, nous met au courant des nouvelles expériences suivantes :

La question de la vitesse de propagation du son dans l'air a été l'objet de nombreux travaux ; pourtant les chiffres qui en résultent offrent un assez grand écart ; on a donné pour la vitesse du son dans l'air sec à la température de zéro des nombres compris entre 332.3 mètres et 330,6 mètres. C'est une différence bien notable, étant données surtout l'habileté des opérateurs et la perfection des méthodes employées.

MM. Violle et Vautier se sont demandé les raisons de cette différence et, tout d'abord, se sont posé certaines questions fondamentales. La vitesse de propagation de l'onde sonore est-elle toujours la même, quelle que soit la forme de cette onde, c'est-à-dire de quelque nature que soit l'instrument qui l'a provoquée : arme à feu, instrument de musique, piston frappeur semblable à celui dont s'est servi Regnault.

Autre question : L'onde garde-t-elle sa forme primitive, pendant qu'elle se propage dans l'air, et si l'onde se modifie, sur quoi portera la mesure de la vitesse ? On peut se demander aussi si l'acuité du son n'a pas d'influence, si la vitesse des sons aigus est tout à fait la même que celle des sons graves. Regnault en doutait. L'intensité du son, d'autre part, n'a-t-elle pas son influence ? Toutes ces questions, fort délicates, fort difficiles, n'étaient pas absolument résolues. MM. Violle et Vautier ont voulu jeter un peu de lumière sur quelques-uns des points en litige.

Une occasion s'offrit. La ville de Grenoble résolut d'amener dans ses murs l'eau des sources de Rochefort, et les travaux faits à cette occasion nécessitèrent une double conduite souterraine placée à deux mètres sous la contre-allée orientale du cours Saint-André. Ce cours va en ligne droite sur plus de huit kilomètres de longueur depuis le Pont-de-Claix, au sud, jusqu'à Grenoble, au nord. La municipalité permit à nos deux physiciens, d'utiliser pour des expériences d'acoustique la partie des deux conduites parallèles placée entre la sortie du Pont-de-Claix et la barrière de l'Aigle, à Grenoble. Ils avaient ainsi à leur disposition deux tuyaux, très sensiblement rectilignes et parallèles de 0.7 décimètres de diamètre intérieur et de 6,342 mètres de longueur. On pouvait opérer séparément sur l'un ou l'autre de ces deux tuyaux ; on pouvait aussi les réunir par un coude demi-circulaire au Pont-de-Claix, et avoir ainsi comme un immense tube en U d'une longueur de 12,687 mètres, dont les deux extrémités, circonstance très heureuse, se trouvaient sous la main de l'opérateur, placé à l'Aigle.

On n'avait qu'un temps assez limité pour tirer parti de cet instrument acoustique exceptionnel. Il n'y a, en effet, qu'un laps de temps très court entre l'achèvement et l'utilisation de tels travaux, et c'est ce qui fait qu'autrefois les expériences de Regnault furent très hâtives et ne purent être utilement faites que sur la conduite de l'égout Saint-Michel.

M. Mascart mit à la disposition de M. Violle les appareils de Regnault, conservés au Collège de France. On n'y changea que les membranes ; on employa le caoutchouc laminé en feuilles très minces, qui obéissent, un peu tendues, aux moindres pressions. A une extrémité du tuyau, à l'Aigle, figurez-vous une planche percée en son centre d'un trou par où pénétrait le son, un appareil électrique enregistrant l'entrée de l'onde sonore, appareil constitué par un cylindre tournant, avec bande de papier et trois styles. Le premier style inscrit les oscillations d'un pendule à secondes, le second les vibrations d'un diapason entretenu électriquement, le troisième note les ruptures et les fermetures du courant ; la première interruption est marquée par le départ de l'onde.

A l'autre extrémité du tuyau, une planche également avec une membrane au centre, et sur cette membrane un petit disque de platine lié à l'un des pôles d'une pile par un fil métallique. En face de ce disque, et à très petite distance, se trouvait la pointe mousse d'une vis en rapport avec l'autre pôle de la pile ; l'arrivée de l'onde sur la membrane fermant momen-

tanément le circuit produisait un nouveau signal à l'appareil enregistreur. En même temps l'onde se réfléchissait, puis parcourait de nouveau, mais en sens inverse, toute la longueur du tuyau, et elle arrivait à la première extrémité, où elle rencontrait une membrane que l'on avait eu le loisir d'y installer; elle poussait cette membrane; un signal s'inscrivait, et ainsi de suite jusqu'à ce que l'onde, épuisée par les frottements et surtout par les chocs, fût devenue impuissante à agir sur les membranes. On a bien compris, j'espère, comment cette onde unique allant et venant tout le long d'un immense tuyau est toujours reçue au bout par une membrane, dont le mouvement est chaque fois enregistré électriquement.

Il est clair que nous avons là les éléments suffisants pour analyser le mouvement de l'onde et pour nous rendre compte des particularités de ce continuel va-et-vient. Les expérimentateurs ont fait leurs premières expériences sur la propagation de l'onde produite par un coup de pistolet. Ce pistolet, tiré à l'air libre, ne donnait qu'une note simple, sèche, d'une intensité médiocre, et rapidement décroissante avec la distance.

Dans le tuyau, le son semble plus fort, plus nourri ; on y distingue plusieurs notes ; il semble que l'on suive le son s'enfuyant dans le tuyau. Va-t-on à une certaine distance, on n'entend plus qu'une partie de ces notes, d'autres sont effacées ; l'onde « produit l'effet d'un train qui s'engouffrerait brusquement dans un long tunnel ». En même temps qu'on perçoit le son, on sent comme un coup de vent, mais un long parcours de l'onde dans le tuyau, tout en lui laissant une certaine énergie mécanique, lui enlève la propriété d'exciter l'oreille.

M. Marey a inventé un tambour à levier, qui a servi à faire d'autres recherches. Cette méthode permet d'obtenir des graphiques donnant les courbes, les pressions de l'air, lors des passages successifs de l'onde à la station de l'Aigle. Ces variations dans la pression sont d'accord avec les phénomènes revélés par l'oreille. L'ébranlement d'abord sonore se fond graduellement en une seule onde qui n'a plus d'action acoustique. On vérifie aussi que dans un tuyau de 0 m. 7 de diamètre, la vitesse de propagation du front de l'onde engendrée par un pistolet à poudre va en diminuant avec la distance ; mais, chose bizarre, la vitesse de propagation du sommet de l'onde est constante ; la vitesse du front, qui diminue, tend vers la vitesse constante du sommet. A l'arrière est comme une longue queue, qui s'allonge à mesure que l'onde avance. On voit combien le phénomène, au fond, est complexe, et l'on peut s'émerveiller qu'il y ait des méthodes assez délicates pour permettre de figurer à l'œil toutes les courbures, les sinuosités, les phases successives de ces ondes aériennes invisibles.

Il faut parler encore des expériences faites avec les membranes à contact électrique, fixées par des anneaux d'un centimètre de diamètre sur des ouvertures ménagées aux deux bouts et au coude du tuyau. On peut en conclure que l'onde tend vers une forme limitée sous laquelle elle se propage en bloc d'un mouvement uniforme, en parcourant 12.687 m. 373 en 37,455 secondes, c'est-à-dire avec la vitesse par seconde de 338,740 mètres. De ce chiffre on peut déduire par le calcul, pour la vitesse de l'onde sonore dans l'air sec et à la température de 0°, le chiffre de 330 m. 331.

Si maintenant on voulait déduire de cette vitesse du son emprisonné dans un tuyau, la vitesse du son absolument libre, il faudrait encore faire une petite correction, car la vitesse du son dans un tuyau est, à cause de l'effet des parois, un peu moindre que celle de l'air libre. M. Violle adopte finalement pour la vitesse du son à l'air libre, sec, et à la température de 0°, le chiffre de 331 m. 10. C'est celui qu'il faut retenir.

Imp. Paul Bousrez, 5, rue de Lucé, à Tours.

TOME I. Juillet-Août 1890 Nos 7-8

LA VOIX

PARLÉE ET CHANTÉE

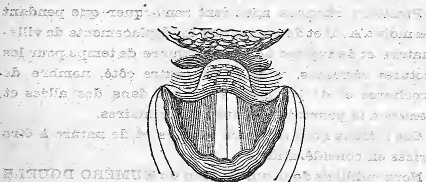
ANATOMIE, PHYSIOLOGIE, PATHOLOGIE
HYGIÈNE ET ÉDUCATION

REVUE MENSUELLE

PUBLIÉE

Par le Docteur CHERVIN
DIRECTEUR DE L'INSTITUTION DES BÈGUES DE PARIS

Avec le concours
DES MÉDECINS, PROFESSEURS, CRITIQUES ET ARTISTES LES PLUS COMPÉTENTS



PARIS
RÉDACTION ET ADMINISTRATION
Avenue Victor-Hugo, 82.

Prix de l'Abonnement : 10 francs par an (mandat-poste).

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE JUILLET-AOUT 1890

AVIS

Plusieurs abonnés nous font remarquer que pendant les mois d'Août et de Septembre les déplacements de villégiature et de voyage ne laissent guère de temps pour les lectures sérieuses, et que, d'un autre côté, nombre de brochures et de journaux s'égarent dans des allées et venues à la poursuite de leurs destinataires.

Ces raisons nous ont paru fondées et de nature à être prises en considération.

Nous publions donc aujourd'hui un NUMÉRO DOUBLE (Juillet et Août).

Nous publierons encore en octobre un NUMÉRO DOUBLE (Septembre et Octobre).

Puis, nous reprendrons ensuite la série régulière de notre publication Mensuelle.



LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE

DE LA PHONATION

Par M. le Dr A. GUILLEMIN

Ancien élève de l'Ecole normale supérieure, Agrégé des sciences physiques, Professeur à l'Ecole de médecine d'Alger.

Les lecteurs de « *La Voix* » savent quelle infinie variété de sons peut émettre un organe vocal humain de constitution normale. Pourtant, les physiciens ne reconnaissent au son que trois qualités: hauteur, timbre et intensité, et pas une de plus. Mais, si le nombre de ces qualités est minime, en revanche, la variabilité de chacune est illimitée et indépendante, ce qui entraîne l'infinie variété de leur ensemble.

Cette infinie variété dans les sons produits n'entraîne pas forcément la complication de l'organe vocal. Car, par exemple, la corde du violon, accordée au La normal, donnera tous les sons supérieurs au La, si l'exécutant raccourcit la portion vibrante au moyen de son doigt progressivement rapproché du chevalet; l'intensité de ces sons en nombre infini variera avec la vigueur du coup d'archet, et leur timbre avec la position du point d'attaque.

Sans doute ce sont des rapprochements de ce genre qui ont fait croire si longtemps à la simplicité de l'appareil phonateur de l'homme, et l'ont fait comparer par les auteurs à un sifflet, à un châssis bruyant, à un dicorde pneumatique, aux anches de toutes catégories, aux cordes tendues, etc.

Ces nombreuses comparaisons qui ont chacune un peu de vrai et beaucoup de faux, ont surtout le défaut d'être très incomplètes. Et de même que la corde du violon ne serait rien sans la boîte, sans la touche, sans le chevalet, sans

l'âme, sans l'archet, etc., de même le larynx humain ne serait rien à lui seul, s'il n'avait une série de collaborateurs plus nombreux et plus complexes que ceux de la corde du violon et qui s'appellent :

En haut, épiglotte, langue, lèvres, dents, voile du palais, cavités pharyngienne, buccale et nasale, etc.

En bas, trachée-artère, bronches, poumons, muscles expirateurs, etc., et je devrais dire le corps entier, puisqu'il vibre, comme la boîte du violon ; on peut s'en assurer sans qu'il soit nécessaire d'avoir pris des leçons d'auscultation.

J'allais oublier l'air, qui remplit les cavités sus et sous-laryngiennes et joue un rôle absolument capital dans la phonation, rôle qui ressort très clairement du résumé suivant :

La cause du son vocal est le courant d'air produit par l'expiration pulmonaire à travers la glotte convenablement disposée.

Ce courant d'air met les cordes vocales inférieures du larynx en état vibratoire, et par suite fait varier périodiquement les dimensions de l'orifice d'écoulement (glotte). Par le fait de cet écoulement intermittent, l'air non expiré, qui remplit les cavités sous-laryngiennes, se trouve avoir une pression périodiquement variable, c'est-à-dire vibre, et est constitué corps sonore.

La grandeur des variations de pression de ce corps sonore détermine l'intensité du son; leur rapidité, d'où dépend la hauteur du son, est réglée par les vibrations propres des cordes vocales; et le timbre est dû, *pour une grande part*, à l'air des cavités sus-laryngiennes, qui vibre par résonnance.

En d'autres termes, quand un son dit laryngé est produit, c'est l'*air* qui est le corps sonore et cause nos sensations auditives. L'*air* qui est emprisonné dans le poumon commande l'intensité du son ; l'*air* qui surmonte le détroit de la glotte préside au timbre, et le larynx, qui a besoin d'être ébranlé par le courant d'*air*, ne règle que la hauteur.

Telle est la théorie que nous allons exposer et que nous complèterons, surtout par l'adjonction d'un nouvel élément producteur du timbre.

CAUSE DU SON. — COURANT D'AIR EXPIRÉ

Le courant d'air expiré est la cause du son. — Ce premier point n'est guère discutable et ceux qui l'ont contesté avaient surtout pour but d'établir la sonorité réelle propre des cordes vocales, ce qui est une bien autre thèse. Mais il est bien évident que les cordes vocales, tendues ou non, ne se mettraient pas spontanément à vibrer; un courant d'air initial est indispensable. Déplacées par lui, les cordes tendues reviennent à leur position d'équilibre, la dépassent en vertu de leur vitesse acquise, et sont refoulées à nouveau; c'est ainsi que le vent siffle, la tempête mugit, etc. Pour être édifiés sur la faculté qu'ont les courants d'air de faire vibrer les corps, il suffit aux incrédules d'aller appuyer leur oreille contre un poteau télégraphique, et ils seront bien forcés d'entendre l'inénarrable carillon que produit l'air en frôlant un fil.

ROLE DU LARYNX. — HAUTEUR DU SON

On sait que la hauteur du son est caractérisée par un nombre de vibrations en un temps donné, 870 vibrations simples par seconde pour le La du diapason français ou La_3, $870 \times 2 = 1740$ v. s., pour l'octave aiguë ou La_4, etc.

C'est réellement un fait surprenant qu'un si petit organe, représenté en grandeur naturelle sur la couverture de « *La Voix* », puisse émettre des sons d'une tonalité si différente puisque l'échelle vocale d'un chanteur, en y comprenant les notes de tête, atteint assez communément jusqu'à trois octaves; et pour une basse-taille, par exemple, puisse aller de la note grave du violoncelle Ut_1 (130 v. s.) jusque vers les confins du Mi_4 (1305 v. s.), note de la chanterelle des violons.

En cela, le larynx est réellement merveilleux et mérite

tous les éloges qu'on lui a décernés. Pour nous rendre compte de cette faculté qui fait de lui une merveille, il est nécessaire d'envisager d'un peu près les causes qui régissent les mouvements vibratoires des corps sonores.

J'ai déjà dit que tous les corps pouvaient vibrer, que tous étaient sonores, puisqu'ils sont élastiques. Mais quoique rigoureusement exacte, cette proposition a besoin d'être élucidée. Car si d'un côté chez les corps mous, comme le plomb, le beurre, nous voyons la propriété de sonner, s'affaiblir et disparaître avec l'élasticité, d'un autre côté il semble que le caoutchouc, corps très élastique, devrait être très sonore et il l'est très peu.

D'autre part encore, les liquides et les gaz peuvent être corps sonores tout aussi bien que les solides, et pourtant leur élasticité qui est réelle, ne semble guère comparable à celle des solides : verges, cordes, membranes.

Les théoriciens, dans leurs formules algébriques qui ont une très grande généralité, font entrer une quantité qu'on appelle coefficient d'élasticité, et qui représente ce que nous pourrions appeler la résistance du corps à la déformation, soit par traction, torsion, flexion, soit par compression. Il importe peu que cette résistance soit naturelle ou acquise, elle produit toujours le même résultat facile à prévoir. En effet, si la force qui s'oppose au déplacement des molécules est très grande, elle les ramènera très vivement à leur position primitive, c'est-à-dire produira un mouvement vibratoire très rapide, autrement dit un son très aigu. — Exemples :

1° Dans la même planche de bois, découpons deux règles de mêmes dimensions, l'une dans le sens des fibres du bois, l'autre dans le sens traversal ; cette dernière oppose beaucoup moins de résistance à la flexion ; elle rendra donc un son plus grave que l'autre, soit qu'on la jette à terre, soit qu'on l'excite avec un archet ;

2° Avec une même masse de fer, nous pouvons faire une enclume courte et grosse, très rigide, qui rendra par le choc un son très aigu ; si nous la transformons en plaque de tôle mince et flexible, elle pourra servir dans les théâtres à imiter les très graves roulements du tonnerre.

Dans ces deux cas, le son est dû à la rigidité propre du corps. Si nous nous adressons à un fil métallique, à une corde de boyau, la tension propre étant nulle, il faut, pour la faire sonner, la tendre artificiellement par traction, et nous savons que plus elle est tendue plus elle sonne aigu. Si au lieu d'une corde, c'est une barre métallique à qui nous avons affaire, on peut la tendre, soit par traction comme la corde, soit par compression en agissant sur ses deux bases. Les deux efforts ne peuvent qu'accroître la tension de la barre et le son monte encore.

Il n'y a pas d'exception ; et nous nous expliquons ainsi ces faits en apparence contradictoires, et qui ont égaré tant de théoriciens de la voix, à savoir que les sons aigus sont rendus par les plaques épaisses ou par les cordes minces, à la condition que celles-ci soient tendues artificiellement.

La même règle s'applique aux gaz et aux liquides : on peut les faire parler les uns et les autres dans les mêmes tuyaux à embouchure de flûte. Dans l'eau qui est presque incompressible et résiste vigoureusement, le son rendu sera beaucoup plus aigu que dans l'air qui est très compressible, c'est-à-dire beaucoup plus mou. L'intervalle des sons sera presque exactement cinq octaves et demie, comme de Ut_1 à Fa_6.

Dans ce dernier exemple, je viens de comparer deux corps de forme identique et de nature différente. Alors pour prévoir la hauteur comparative des sons, il faut tenir compte de ce nouvel élément, la matière, et faire intervenir la densité qui alourdit le corps vibrant et fait baisser le son.

Ainsi, si une corde en fer de piano (densité 7.7) donne le

La $_3$ (la du diapason), une corde de platine (densité 22), ayant mêmes dimensions et également tendue, donnera à peu près la sixte inférieure, c'est-à-dire l'Ut $_3$.

De même enfin, si l'on fixe deux surcharges égales aux branches d'un diapason, il pourra vibrer encore, mais rendra un son plus bas. Je n'insiste pas sur cette considération de densité et de lourdeur, qui n'a qu'une importance très minime dans la théorie de la phonation, puisque c'est toujours le même corps, cordes vocales, qui vibre pour régler la hauteur du son. Au contraire, les notions de rigidité, résistance au déplacement sont immédiatement et directement applicables, comme on va le voir.

Les cordes vocales inférieures n'ont pas une constitution simple, comme celle de nos instruments. On y distingue forcément trois parties : 1° la muqueuse qui est un revêtement extérieur; 2° les deux ligaments blancs, dirigés d'avant en arrière et limitant la fente glottique ; 3° les muscles remplissant l'espace compris entre ces ligaments blancs et la paroi cartilagineuse ; ils sont appelés muscles thyro-aryténoïdiens, du nom des cartilages auxquels s'attachent leurs extrémités ; et aussi plus simplement muscles vocaux. L'épaisseur du système est très faible près de la fente glottique et très considérable contre les parois cartilagineuses ; le muscle y adhère par tout son pourtour sur une profondeur comparable à la longueur des cordes blanches.

De ces trois parties : muqueuse, corde ou muscle vocal, laquelle est susceptible de vibrer pour la phonation ?

Ce n'est pas la muqueuse, puisqu'elle n'est pas susceptible d'être tendue, de devenir rigide.

Ce n'est pas non plus le ligament blanc, quoiqu'il ressemble à une corde. En effet, pour qu'une corde de longueur donnée puisse franchir un intervalle d'une octave, il est nécessaire que sa tension devienne quadruple ; elle devrait être 16 fois plus forte pour franchir deux octaves, 64 fois pour trois

octaves. Or le ligament blanc ne peut acquérir des tensions pareilles, puisqu'il est formé de fibres enchevêtrées, et s'allongerait par la traction sans acquérir jamais de tension véritable.

C'est donc forcément la partie musculaire qui doit vibrer et elle est très apte à le faire. Un muscle à l'état de repos, qu'il soit allongé ou raccourci par la contraction (sa longueur peut se réduire des 5/6), est parfaitement mou ; mais lorsqu'il est en activité, qu'il fait effort pour se contracter et entre en lutte avec une force antagoniste qui empêche son raccourcissement, il peut acquérir une tension énorme en même temps qu'une grande dureté. Le muscle antagoniste qui tend à allonger le muscle vocal s'appelle crico-thyroïdien ; le muscle vocal résiste à l'allongement ; il est tendu par cette résistance comme la corde d'un violon, et en même temps il change sa constitution interne ; de corps mou, il devient corps dur, la chair devient marbre. Ainsi il acquiert simultanément, et à des degrés variables à volonté, les deux sortes de tension que j'ai définies précédemment : rigidité interne propre, raideur acquise par l'effort de traction qu'exerce sur lui une force externe, le muscle crico-thyroïdien.

C'est ainsi que ce corps peut vibrer et, malgré la petitesse de ses dimensions, émettre des sons de hauteur si différente.

Les auteurs sont d'accord pour constater que la traction du muscle crico-thyroïdien ne produit qu'un allongement insignifiant du muscle vocal, il est inutile d'en tenir compte. Mais il est une autre cause qui contribue à tendre le muscle vocal, c'est la pression exercée par l'air sous-jacent qui s'apprête à sortir. Suivant certains auteurs, en forçant le vent, on peut faire monter le son d'une quarte, et c'est pour cela que les notes de poitrine les plus élevées d'un chanteur ne peuvent être émises que *forte*.

Je me contente de signaler ces deux points qui sont sans

import ance quant au fond de la théorie, et je reviens à la vibration du muscle qui est très discutée.

Comme preuve à l'appui de cette assertion que c'est le muscle qui vibre, ajoutons donc que, si la membrane muqueuse du larynx est affectée de catarrhe, on voit souvent, au moyen du laryngoscope, des mucosités entrer dans la glotte, et alors le son devient irrégulier, roulant ou voilé; mais si elles ne pénètrent pas, les mucosités qui restent sur la glotte n'altèrent pas le son d'une manière sensible, c'est un poids additionnel négligeable devant la grande tension du muscle vivant, c'est comme une toile d'araignée sur une corde de violon.

Mais dans le cas de laryngite catarrhale aiguë, le muscle lui-même est malade et l'on observe non plus un enrouement simple, uniforme, mais des variations brusques du son vocal, une raucité spéciale de la voix et de la toux, et même de l'aphonie.

Les auteurs qui n'admettent pas la vibration du muscle et se rabattent sur la vibration de la corde blanche ou de la muqueuse, oublient encore que, si ces parties vibraient, elles devraient entraîner le mouvement du muscle, leur voisin, bien plus facilement que le mouvement des muscles du thorax, qui sont très éloignés, et dont la vibration pendant l'acte phonétique n'est ni contestée ni contestable.

La vibration d'un muscle n'a rien qui doive surprendre : le voile du palais vibre quand on fait rouler l'R guttural, la langue vibre quand on prononce l'R lingual, les ailes du nez vibrent quand on se mouche, l'orbiculaire de la bouche vibre dans une multitude de cas, et, par exemple, la vibration des lèvres cause un chatouillement parfois insupportable aux apprentis joueurs de trompette, etc.

Si le *musculus vocalis* ne vibrait pas, il formerait une exception unique dans la grande confrérie des muscles et,

cela n'est pas, parce qu'il n'a pas une constitution différente de celle des autres muscles.

Ceux qui nient la vibration du muscle thyro-aryténoïdien, l'accordent en général au ligament blanc qui répond mieux à la dénomination usuelle mais impropre de corde vocale, et soutiennent que cette corde est tendue par la contraction du muscle son voisin ! Je laisse au lecteur le soin de juger.

INTENSITÉ DU SON.— ROLE DE L'AIR TRACHÉO-PULMONAIRE

Donc, pour nous, c'est le muscle vocal ou thyro-aryténoïdien qui s'ébranle sous l'influence du courant d'air. Mais si nous nous demandons maintenant quelle peut être l'intensité du son qu'il produit en vibrant, nous sommes obligés de conclure que cette intensité est presque nulle.

C'est ce qui arrive pour une corde tendue entre deux mâchoires de plomb, ou un diapason qu'on tient à la main. Le son rendu dans les deux cas est des plus faibles, et la raison en est facile à saisir.

Pour que nous entendions, il ne suffit pas qu'un corps vibre, il faut que ses vibrations soient transmises jusqu'à la membrane du tympan par un ou des milieux élastiques interposés sans discontinuité. Dans les conditions ordinaires, c'est l'air atmosphérique qui joue ainsi le rôle de transmetteur, et il ne transmet forcément que ce qu'il a reçu. Or il ne recevra qu'une quantité de mouvement insignifiante, il sera très peu ébranlé, si le corps sonore est de petites dimensions superficielles; mais si la corde vibrante communique d'abord sa vibration par contact à la caisse d'un violon ou d'une contrebasse, c'est-à-dire à un corps solide de masse faible et de grande surface, celui-ci ébranle l'air par toute cette large surface de contact, et le son peut atteindre une intensité remarquable ; on dit qu'il est renforcé. Evidemment ce renforcement se produit aux dépens de la durée. Un diapason soumis à un mode déterminé d'ébranlement vibre plus long-

temps lorsqu'il est tenu à la main, ou qu'il repose sur un corps mou qui ne vibre pas, que lorsqu'il s'appuie sur une table sonore qui lui enlève son mouvement vibratoire pour se l'approprier : plus le son est renforcé, moins il dure, ou encore plus le mouvement du corps sonore a besoin d'être entretenu ; car, en définitive, c'est toujours l'énergie, la force vive dépensée par le chanteur ou l'instrumentiste qui est transportée jusqu'à l'oreille par les intermédiaires, et non créée par eux.

Mais ici se pose une très grave question : Comment se fait ce renforcement ?

On a l'habitude de donner une explication tirée des phénomènes bien connus de résonnance. — Les cavités situées au-dessus du larynx joueraient le rôle de tuyaux renforçants et alors interviennent les comparaisons avec la flûte, le cor de chasse, le hautbois, etc.

Ces comparaisons sont absolument erronées, car un tuyau donné ne peut renforcer que certains sons bien déterminés produits dans son voisinage, à savoir celui qu'il peut rendre spontanément et qu'on appelle son fondamental, et les harmoniques de ce son fondamental.

Dans les tuyaux courts, comme la flûte, pour avoir une série de sons musicaux, on est obligé d'ouvrir une série de trous, ce qui revient à faire varier la longueur du tuyau sonore (cette longueur se mesure de l'embouchure au premier trou débouché). Or rien de pareil ne se fait pendant la phonation. On signale bien quelques petits mouvements d'abaissement du larynx pour les sons élevés, mais ils ne produisent pas dans le tuyau buccal ou trachéen des changements de longueur qu'on puisse comparer à ceux qu'engendrent dans son instrument les doigts du flûtiste. D'ailleurs ils ne sont pas indispensables, puisqu'on peut vocaliser sans déplacer le larynx et sans mouvoir les lèvres.

Dans les tuyaux longs comme le cor de chasse, on peut,

sans modifier la longueur, produire des espèces de roulades comme fait un chanteur, mais elles sont nécessairement piquées, saccadées, puisque le corniste ne dispose que de sons fixes (les harmoniques du tuyau à partir du 8e); on ne peut jouer *legato*, ni *con portamento*, comme le font les violonistes ou les chanteurs.

C'est que ceux-ci disposent d'une corde ou d'un larynx qui règlent la hauteur du son quel que soit l'état de la boîte d'harmonie ou de la cavité buccale, tandis que chez les autres cette hauteur est réglée exclusivement par la cavité ou le tuyau. Ainsi le cor de chasse donne pour la 4e note de sa gamme un son qui n'est ni le Fa ni le Fa dièze : le joueur ne fera pas monter ce son par un changement possible dans la vibration des lèvres plus vigoureusement tendues ; il aura recours à l'introduction du poing dans le pavillon, c'est-à-dire produira un changement de longueur du tube.

Il en est de même dans les instruments à anche flexible (clarinette, hautbois, etc.). Les notes qu'ils rendent dépendent encore de la longueur du tube, et ce qui le prouve, c'est que ces notes sont, en général, plus graves que le son le plus plus grave (fondamental) que rendrait l'anche elle-même en vibrant à part.

Il est pourtant une sorte d'anche adaptée à certains tuyaux d'orgues (les autres tuyaux sont à embouchure de flûte), et qui est une lame assez solide pour conserver, même dans les tuyaux parlants, sa vitesse de vibration propre. Elle s'adapte sur un tuyau nommé porte-vent qu'elle ferme à peu près complètement, de telle sorte que l'air fourni par une soufflerie ne peut s'échapper du porte-vent qu'en soulevant l'anche. Celle-ci retombe en vertu de son élasticité et continue à vibrer aussi longtemps qu'on maintient le courant d'air.

« Si l'on isole l'anche et qu'on l'excite au moyen de l'archet, elle rend, en vertu de son élasticité, un son très faible,

à peine perceptible. Il n'en est pas de même si on la fait vibrer par un courant d'air énergique ; le son est alors produit, ainsi que dans la sirène, par les intermittences du courant d'air ; le rôle de l'anche n'est que d'en régler la période d'après les lois de son élasticité. La hauteur du son reste donc la même, mais son intensité est beaucoup augmentée (1). »

Ici l'analogie est complète, les poumons sont le porte-vent et le muscle vocal (thyro-aryténoïdien) est l'anche rigide ; par le fait de leur collaboration l'intensité du son est beaucoup augmentée, mais sa hauteur reste la même, comme dans le tuyau ci-dessus.

Pour compléter l'analogie, non de constitution mais de fonction, j'ajouterai que l'anche est maintenue par une tige d'acier, nommée rasette, qui peut se déplacer et permet de raccourcir ou d'allonger à volonté sa portion vibrante, ce qui fait monter ou descendre le son propre de l'anche (on peut le vérifier expérimentalement sur l'anche isolée) et aussi celui du système formé par l'anche et le porte-vent.

Dans l'appareil vocal, au lieu de la rasette qui fait monter le son propre de l'anche, il y a la double tension du muscle vocal que j'ai indiquée.

Nous devons maintenant nous poser cette quetion : Comment l'adjonction du porte-vent donne-t-elle l'intensité au son faible de l'anche ?

Ici nous avons besoin d'entrer dans quelques détails sur les différentes sortes de vibrations.

On s'imagine volontiers qu'un corps, lorsqu'il rend un son, vibre simplement par suite de son élasticité, et que ses molécules exécutent des mouvements parfaitement symétriques de chaque côté de leur position d'équilibre, comme le balan-

(1) Jamin et Bouty. *Cours de Physique de l'Ecole Polytechnique*, tome III, page 55.

cier d'une horloge. C'est le cas d'un diapason qu'on ébranle par le passage forcé d'un corps entre ses deux branches, ou d'une corde de violon qu'on a déplacée en la pincant par son milieu, puis l'abandonnant à elle-même. Alors ce qu'on appelle vibration simple est tout à fait comparable, sauf pour la durée, à une oscillation pendulaire. Mais dans la plupart des cas le mouvement vibratoire est beaucoup moins simple que le mouvement pendulaire, et les chemins suivis par les molécules vibrantes sont, non seulement très compliqués mais présentent une asymétrie complète ; le retour est très différent de l'aller, et même une période de repos peut exister entre deux départs consécutifs. C'est pour cela que les acousticiens, sachant fort bien que ce que l'on appelle durée d'une vibration simple ne peut avoir aucun sens dans la plupart des cas, ne considèrent que la durée du mouvement total ou vibration complète, et qui est l'intervalle de temps écoulé entre deux répétitions du même mouvement. La périodicité d'un mouvement est en effet le seul élement essentiel à la production d'un son de hauteur déterminée.

Ainsi Savart obtenait des sons en approchant un carré de papier, une carte de visite, d'une roue dentée animée d'un mouvement de rotation. Il est clair que la carte, choquée par les dents et chassée de sa position par une impulsion brusque, ne prend pas, pour revenir à cette position, un mouvemeut égal et contraire à celui qui l'a écartée ; et par suite l'air qui transmet à l'oreille le mouvement de la carte, a lui-même un mouvement différent à l'aller et au retour.

Néanmoins le son produit par la roue dentée a même hauteur que le son d'un diapason exécutant un mouvement pendulaire, si le nombre des chocs périodiques reçus par la carte est égal au nombre de vibrations complètes exécutées par le diapason en vertu de sa seule élasticité.

Ceci nous fait comprendre que deux sons ayant la même période, et apportant à l'oreille, dans le même temps, la même

quantité de force vive, peuvent cependant différer entre eux d'une infinité de manières. Nous comprenons en outre que s'il y a des corps qui sonnent en vertu de leur élasticité propre, d'une façon indépendante et personnelle, il en est d'autre qui sonnent, parce qu'ils subissent un mouvement qui leur est imposé par une force extérieure à laquelle ils obéissent passivement. Pour ces corps qui deviennent ainsi sonores malgré eux et contrairement à leur convenance personnelle, nous dirons avec R. Kœnig qu'ils exécutent des *vibrations imposées*.

Ainsi la caisse d'harmonie du violon pourrait rendre spontanément deux sons voisins l'un de Ut_3, l'autre de Si b $_3$. Quand c'est la corde du violon qui excite ladite caisse, elle ne rend plus ces deux sons qui sont les siens propres, elle rend ceux de la corde, et leur donne l'intensité qui fait qu'on les entend.

Un diapason vibrant est presque silencieux; quand on pose son pied sur un corps capable de vibrer, sur une planche, par exemple, celle-ci prend l'unisson du diapason et chante bien plus fort que lui ; le diapason donne la hauteur, la planche donne l'intensité.

Il ne faudrait pas trop généraliser et croire que le corps vibrant par obéissance donne toujours l'intensité. On peut citer nombre d'exemples contraires, comme les membranes légèrement tendues. R. Kœnig déclare qu'il n'est pas nécessaire d'accorder les membranes de ses capsules pour flammes manométriques sur le son du tuyau auquel elles sont destinées. La même capsule, légèrement tendue, peut servir pour les tuyaux sonores les plus divers et sert très longtemps pour un tuyau déterminé, quoique sa tension et son élasticité varient nécessairement beaucoup avec le temps, par suite des changements moléculaires que lui font éprouver sa propre tension d'abord, puis la température, l'état hygrométrique, etc. : Ces membranes éminemment obéissantes ne rendent

donc pas de son appréciable ; et il en est de même de la membrane du tympan qui vibre à l'unisson de tous les mouvements que lui transmet l'air.

Il en est de même pour les tuyaux parlant dans l'air; c'est toujours l'air qui est le corps sonore. Il conserve son rôle prépondérant et exclusif même dans le hautbois, le cor de chasse, où l'anche, flexible chez le premier, les lèvres chez le second, ont un mouvement vibratoire imposé par l'air du tuyau, mais n'ajoutent rien au son qu'il produit.

Mais le rôle change dans les tuyaux à anche rigide ; c'est l'air qui doit subir le mouvement vibratoire de l'anche, mais sans lui l'intensité du son serait nulle;c'est lui qui obéit,mais c'est lui qui sonne.

Ce changement dans les rôles amène une autre conséquence des plus importantes. Puisque l'air du porte-vent subit un mouvement vibratoire imposé,sa longueur qui est tout dans les tuyaux sonores proprement dits, devient ici sans importance et l'on n'a pas à s'en préoccuper: les mouvements d'élévation ou d'abaissement du larynx ne signifient rien pour le point qui nous occupe.

Résumons et concluons: L'intensité d'un son dépend: 1° de l'amplitude des vibrations du corps sonore; 2° de la possibilité, pour ce corps, de communiquer ses vibrations à l'air atmosphérique qui doit aller impressionner l'oreille. Dans le cas du son vocal, l'air trachéo-pulmonaire est le corps sonore ; il faut donc que les changements périodiques de sa force élastique puissent être appropriés à l'intensité du son qu'on veut émettre.

Or la pression sous-glottique dépend de deux causes : 1° la force élastique du tissu pulmonaire distendu par l'inspiration, force constante et faible ; 2° l'énergie des muscles expirateurs variable à un très haut degré et par leur contraction volontaire, et par les variations de l'orifice glottique qui peut laisser échapper à volonté un mince filet ou de larges

bouffées, et ébranle ainsi très différemment l'air supérieur, dont les vibrations iront jusqu'à l'oreille.

Quant à cette transmission de mouvement à l'air extérieur, je dirai simplement que, dans les conditions ordinaires, l'air pulmonaire, un peu alourdi par l'acide carbonique, un peu allégé par la vapeur d'eau et par sa température plus élevée, a à peu près la même densité que l'air extérieur ; il lui transmet donc facilement son mouvement vibratoire ; c'est le cas d'une bille de billard poussant une bille égale.

La transmission serait rendue plus difficile si l'on aspirait de l'hydrogène, dont la densité est 1/14e de celle de l'air. Ce serait alors le cas d'une petite bille devant en chasser une grosse ; le son est alors très affaibli, il semble venir de loin ; c'est comme si l'on était devenu ventriloque.

Ajoutons que l'air pulmonaire n'ébranle pas seulement l'air supra-laryngien ; il impose son mouvement périodique à toute la paroi, aux muscles et aux os, au corps tout entier, au stéthoscope du médecin auscultant, etc. Chanter fortissimo, à pleins poumons, est une occupation très fatigante. Pour produire le travail nécessaire, on dépense autant de force que pour gravir un escalier ; tous les muscles se tendent. On augmente l'intensité du son en appuyant les mains contre un support résistant et en raidissant les muscles des bras. Souvent vous voyez les acteurs pousser leurs notes vigoureuses comme s'ils soulevaient un poids de leur bras tendu. Il n'est pas jusqu'aux muscles des jambes qui ne soient contractés. Cette rigidité de tout le corps le rend apte à vibrer, et ses vibrations se transmettent même au plancher qui le porte. Un chanteur perd une partie de ses moyens vocaux s'il a une pose languissante, s'il est assis sur un sofa ; au contraire sa voix gagne en puissance s'il est debout, si ses talons s'appuient sur un plancher résistant, sur une table d'harmonie, tout aussi bien que l'orchestre d'un théâtre, ou le simple diapason.

On voit que cette théorie n'attribue aucune importance aux sons propres que la cavité thoracique pourrait renforcer par percussion ou par résonnance et qui sont un son voisin de La_1 vers la base du poumon, et plus élevé dans les fosses sus-épineuses;

— Aucune importance à l'élévation du larynx ou allongement du porte-vent ;

— Aucune importance à la capacité absolue des poumons : il résulte en effet de mesures spirométriques, que des poumons de huit litres peuvent appartenir à des personnes ayant des voix très ordinaires, tandis que des voix de basse-taille, sonores et éclatantes, peuvent être produites par des poumons de cinq litres ;

— Mais une importance tout à fait prépondérante à la compression de l'air pulmonaire et aux dimensions de la glotte, lesquelles règlent les variations de tension de l'air pulmonaire c'est-à-dire l'énergie du mouvement vibratoire imposé qui le fait corps sonore.

TIMBRE DU SON VOCAL. — ROLE DES CAVITÉS SUPRA-LARYNGIENNES

Monge avait posé depuis longtemps le principe fondamental de la théorie du timbre des sons musicaux. Helmholtz, dans sa *Théorie physiologique de la musique* publiée en 1868, a établi ce principe sur de solides bases.

Il est définitivement acquis à la science, que le timbre d'un son dépend du nombre et de l'intensité relative des harmoniques (1) dans lesquels on peut le décomposer et aussi de la

(1) Le sens du mot *harmoniques* a besoin d'être défini. Il ne désigne pas les sons d'un timbre spécial que peut rendre la corde d'un violon par l'effet du doigt délicatement posé sur la corde, et d'un léger frôlement de l'archet ; ces sons qu'on pourrait appeler la *voix de tête* du violon, ont toutes les hauteurs voulues. Les physiciens appelle harmoniques les sons propres que peut rendre un corps vibrant librement. Ces sons varient, il est vrai, suivant le mode d'attaque, mais forment une série définie à laquelle on ne saurait ni ajouter, ni retrancher.

différence de phase de ces harmoniques, ainsi que l'a démontré R. Kœnig en 1882.

Cette explication repose tout entière sur les données expérimentales suivantes: Un son, de même qu'une couleur, n'est jamais simple. On peut citer comme exemple de sons à peu près simples, ceux du diapason, ceux des gros tuyaux d'orgue, la voix humaine prononçant OU. Ce ne sont même là que des à peu près, car le diapason qu'on vient de choquer rend au début des sons aigus très perceptibles qui, il est vrai, s'éteignent vite pour l'oreille. Ces sons à peu près simples ont un caractère de douceur et de mollesse qui les rend sourds et peu utilisables en musique. Les sons vraiment musicaux sont toujours composés, c'est-à-dire formés par la superposition de plusieurs sons simples dont le plus grave est dit son fondamental (2), et les autres sons harmoniques.

La constitution harmonique des sons, comme la composition chimique des corps, peut s'obtenir par analyse et par synthèse.

L'analyse se fait au moyen de résonnateurs et la construction de ceux-ci repose sur le principe suivant : Tout corps situé dans un milieu élastique entre en vibration sonore si un autre corps, situé dans le même milieu, produit le son qu'il peut lui-même émettre.

Par exemple, si un diapason donnant le La est placé devant un tuyau dont le son fondamental est aussi le La, le tuyau se met à parler sous l'influence du diapason et le son du diapason se trouve renforcé par ce fait de résonance.

Imaginons donc une série de tuyaux rendant une série de sons très rapprochés, et devant l'ouverture des tuyaux émettons un son complexe : les uns parleront, les autres se tairont. Nous conclurons que le son soumis à l'analyse était

(2) Le mot *son fondamental* est de Rameau, qui, avec raison, au lieu de sons harmoniques disait sons supérieurs ; car beaucoup de sons supérieurs forment des dissonances avec le son fondamental (verges, plaques, etc).

formé par la superposition des sons de tous les tuyaux qui ont résonné. — Ou autrement : criez une voyelle devant la table ouverte d'un piano; certaines cordes s'agiteront et vous indiqueront quelles sont les notes constituantes de ce cri poussé devant elles.

Quand on a fait l'analyse, il est très simple de faire la synthèse, en faisant parler simultanément, avec des intensités convenables, la série des diapasons ou des tuyaux émettant les sons partiels qu'a révélés l'analyse.

L'analyse et la synthèse nous ont appris que les *sons* musicaux étaient constitués par des harmoniques concordants avec le son fondamental, et différaient ainsi des *bruits* qui contiennent des harmoniques élevés et discordants.

Soit, par exemple, une corde de violoncelle donnant Ut. Si l'on fixe successivement des points situés au milieu, au tiers, au quart, etc., et qu'on fasse vibrer la longueur ainsi réduite, on aura des sons dont les nombres de vibrations seront successivement doubles, triples, quadruples, etc., et pourront être représentés par la série des nombres entiers :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

correspondant aux notes :

ut_1	ut_2	sol_2	ut_3	mi_3	sol_3	—	ut_4	$ré_4$	mi_4	—

12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
sol_4	—	—	si_4	ut_5	—	$ré_5$	—	mi_5	—

Eh bien, ces notes que la corde peut émettre successivement, elle les émet simultanément et en quantité variable quand on la fait vibrer tout entière, suivant la façon dont elle est attaquée ; et tout cet ensemble de notes en nombre infini sont les harmoniques du son fondamental Ut_1. Pour avoir Ut_1 seul, il faudrait attaquer la corde juste à son milieu ; on sait qu'alors elle ne sonne pas ou sonne très mal. Elle rend des harmoniques de plus en plus élevés et plus intenses à mesure qu'on l'attaque plus près du chevalet, et fournit des sons qui

grincent de plus en plus; attaquée à la façon ordinaire elle rend surtout les premiers harmoniques, lesquels s'accordent avec le son fondamental et le son total est plein, nourri.

L'harmonique 7 est discordant et n'est pas utilisé en musique. Les constructeurs de pianos l'éliminent en faisant frapper le marteau au 1/7 de la corde; il en est de même des harmoniques 11, 13, 14, dont il est bon d'éviter la production. Ordinairement les premiers harmoniques, au-dessous du son 7, sont seuls appréciables. Avec un fil de fer très fin, M. Helmholtz les a reconnus jusqu'au 18e. Une voix de basse qui émet un son grave et clair peut de même être analysée par les résonnateurs, et l'on y reconnaît facilement jusqu'au 16e harmonique.

Ces notions sur le timbre s'appliquent donc à la voix humaine comme à tous les autres sons, et il n'est pas difficile de comprendre que, la cavité buccale étant un résonnateur de forme éminemment variable, elle peut renforcer des harmoniques très divers parmi la série de ceux qu'émet le larynx ou l'air pulmonaire, et donner à la voix une extrême variété de timbres : guttural, nasal, voix sombrée, voix mixte, voix blanche, etc. Parmi ces timbres, il en est deux surtout qui nous arrêteront à cause de leur importance absolument primaire, les voyelles et la voix de tête.

VOYELLES

S'il est incontestable que la voix naît dans le larynx et grandit par l'air pulmonaire, c'est bien dans la bouche qu'elle devient voyelle. La preuve la plus simple consiste à constater que pour passer d'une voyelle à une autre, il n'est pas nécessaire de modifier les cordes vocales ni l'effort expiratoire, il suffit de modifier la forme de la bouche ce qui change le rang des harmoniques renforcés. Pour passer de l'a à l'o, par exemple, il suffit, sans que le gosier intervienne,

de donner à la bouche les formes que le professeur de philosophie enseignait à M. Jourdain.

Autre expérience : il suffit de crier dans la caisse ouverte d'un piano une voyelle quelconque, *a*, *ou*, *in*, etc. Les sons harmoniques qui constituent la voyelle ébranlent chacun la corde correspondante, et comme la vibration des cordes dure, l'instrument répète ou plutôt prolonge la voyelle qu'on a criée. Il est donc bien vrai qu'une voyelle n'est qu'un timbre, un ensemble de notes simples superposées.

Il s'agirait de savoir quelles sont ces notes qui distinguent chacune des voyelles. La solution de cette question a été donnée par plusieurs expérimentateurs. Ils s'accordent à dire que, pour chaque voyelle, on reconnaît l'existence d'un harmonique de hauteur fixe qu'on appelle le son caractéristique ou *vocable* de cette voyelle.

Voici, pour les cinq voyelles les plus importantes, la liste des vocables déterminées par trois des observateurs les plus compétents :

VOYELLES	*ou*	*o*	*a*	*e*	*i*
Donders. . . .	fa_2	$ré_3$	si b_3	ut *dièze* $_4$	fa_4
Helmholtz. . .	fa_2	si b_3	si b_4	si b_5	$ré_5$
Kœnig	si b_2	si b_3	si b_4	si b_5	si b_6

De ce tableau il résulte que le timbre des voyelles diffère de ce que nous avons défini timbre en général. Celui-ci, en effet, est caractérisé par des harmoniques du son fondamental plus élevés que lui, et occupant dans la série un rang bien déterminé. Pour les cordes de violon ou de piano, ce sont les sons 2, 3, 4, 5 et 6, c'est-à-dire l'octave aiguë, la quinte qui suit, etc. Si c'est le $Ré_3$ qui sonne, les harmoniques qui lui donnent son timbre sont $Ré_4$, La_4, $Ré_5$, Fa *dièze*$_5$, La_5 ; si c'est le sol_2, il sera accompagné de Sol_3, $Ré_4$, Sol_4, Si_4, $Ré_5$.

Pour les voyelles c'est très différent ; et si l'on chante la voyelle *ou* sur la note Sol_2 ou $Ré_3$, l'harmonique caractéris-

tique, la vocable sera invariablement Fa_2, d'après Donders et Helmholtz, ou Si b_2 d'après Kœnig. En un mot la vocable ne fait pas partie de la série des harmoniques naturels du son fondamental, et, bien plus, elle peut être plus grave que ce son lui-même.

Ce fait a une importance tellement grande qu'il constitue à lui seul une démarcation absolue, entre l'appareil phonateur humain et ceux qu'on pourrait essayer de construire pour produire les voyelles. Il n'y aura aucune difficulté à faire un porte-vent tenant lieu de poumons, à remplacer les cordes vocales par un larynx artificiel formé d'une anche rigide armée de sa rasette et fixée au porte-vent, et enfin à adapter à l'extrémité tous les résonnateurs qu'on voudra, on n'arrivera à obtenir les voyelles qu'à une condition, c'est que le larynx donne la vocable elle-même, ou un son plus grave dont la vocable soit un harmonique que pourra faire sonner le résonnateur figurant la cavité buccale. — Mais il sera impossible de produire la vocable et d'entendre la voyelle si le larynx émet un son de hauteur quelconque, et surtout si ce son quelconque est plus aigu que la vocable.

Ceci, à mon sens, est bien autrement merveilleux que tout ce que les auteurs ont jamais signalé de merveilleux dans notre appareil phonateur. Mais pour les esprits scientifiques le mot merveilleux ne signifie pas inexplicable; bien au contraire il provoque les tentatives d'explication. Comme je n'en connais aucune autre, je propose la mienne, qui a du moins le mérite d'être simple.

Mon explication repose tout entière sur cette remarque que toute difficulté disparaîtrait si, à côté du son laryngé de hauteur variable, que nous sommes habitués à écouter seul, et même dont nous ne considérons d'ordinaire que le son fondamental, si, dis-je, à côté de cette *note musicale,* il existait un son de hauteur constante et très grave, dont les vocables seraient les harmoniques.

Or ce son existe, c'est ce que les physiologistes appellent le bruit ou *ton musculaire* et qui correspond à environ trente vibrations par seconde.

Il est démontré, en effet, qu'une irritation brusque et courte sur un muscle, provoque une contraction brusque et courte de ce muscle, et qu'il doit subir une trentaine d'excitations par seconde pour que les contractions successives se fusionnent et paraissent être une contraction permanente. Et en effet, si l'on ausculte un muscle contracté, on entend un bruit dont la hauteur correspond à peu près à trente vibrations complètes par seconde, c'est-à-dire au nombre de secousses nécessaires pour le maintien de la forme active ou tétanos physiologique expérimental (Wollaston, Helmholtz.)

Ajoutons que si l'on augmente le nombre des secousses, la contraction du muscle devient plus énergique et le ton musculaire devient plus élevé. C'est ce que chacun peut vérifier en écoutant sur soi-même le son du masséter plus ou moins contracté. Le bruit du masséter, étudié dans le silence le plus complet de la nuit, peut ainsi s'élever d'une quinte (Marey.)

Ainsi donc, c'est un fait expérimental, pour une contraction ordinaire le son musculaire correspond à une trentaine de vibrations par seconde, et pour une contraction énergique il peut s'élever d'une quinte, ce qui correspond à $30 \times 3/2 = 45$ V. C. par seconde. Il me semble facile d'admettre qu'une contraction très modérée, comme celle des muscles de la bouche pendant l'émission d'une voyelle, puisse correspondre à 28 V. C. par seconde.

Si nous admettons ce nombre de 28 vibrations par seconde pour les parois musculaires de l'organe phonateur, tout le mystérieux qui planait sur la vocable des voyelles disparaît; et à cette double question :

Pourquoi la vocable est-elle fixe pour une voyelle chantée sur tous les tons?

Pourquoi cette vocable peut-elle être plus grave que la note émise par le chanteur?

Nous pouvons faire une seule et même réponse : Les vocables sont fixes parce qu'elles sont les harmoniques du ton musculaire ; car alors 1° elles sont indépendantes de la note chantée, et 2° elles peuvent être plus graves qu'elle, puisque le ton musculaire, correspondant à 28 V. C., est plus grave que la note la plus grave des basses profondes, lesquelles descendent rarement au-dessous de l'Ut_1 grave du violoncelle = 64 V. C.

Y aurait-il une difficulté à admettre la possibilité de cet ébranlement de l'air buccal par les parois musculaires? Aucunement, puisque l'ébranlement par la paroi totale est au contraire le plus efficace de tous les modes d'ébranlement connus.

Reprenons en effet l'exemple du diapason qui possède une caisse de résonnance.

Si le diapason est séparé de sa caisse, il est seul entendu ; l'air de la caisse vibre, cependant, tout aussi bien que l'air de la salle, mais trop faiblement pour ajouter quelque chose au son du diapason.

Présentons le diapason vibrant à l'entrée du tuyau renforçant, celui-ci émet un son faible, mais perceptible.

Posons enfin le pied du diapason vibrant sur sa caisse, elle sonne immédiatement, et couvre le son propre du diapason : c'est que l'air est ébranlé, cette fois, par les vibrations des parois de la caisse.

On peut multiplier les complications, mettre sur la caisse une cuvette contenant du mercure, sur ce mercure faire flotter un verre contenant de l'eau ; si l'on met dans cette eau le pied du diapason, elle communique son mouvement au verre, qui le transmet au mercure, celui-ci à la cuvette, laquelle impose ses vibrations aux parois du tuyau qui sonne immédiatement.

Il n'est pas besoin, j'espère, d'insister davantage. Or l'air trachéo-pulmonaire est déjà en contact avec une paroi un peu musculaire qui vibre à 28 V. C. par seconde ; il traverse la glotte, et frôle le musculus vocalis qui est également contracté, et rend le ton musculaire comme tous les autres muscles en activité ; il arrive dans les cavités supérieures partout circonscrites par des muscles légèrement contractés qui font aussi 28 V. C. par seconde. Ce serait absolument le cas du diapason et de sa caisse, si la cavité buccale était disposée pour rendre le son 28 = Si b_{-2}.

Mais elle ne l'est pas, et nous savons de plus qu'elle change de forme pour l'émission des différentes voyelles et se met en position pour renforcer la vocable. Est-ce une difficulté ? Non, puisque R. Kœnig nous enseigne qu'il a trouvé absolument exacte cette assertion de Seebeck « qu'un son donné peut exciter les vibrations de tous ses harmoniques supérieurs, mais non d'un son plus grave. »

Il devra donc exister, superposés aux sons laryngés que renforce l'air pulmonaire, des harmoniques supérieurs du ton musculaire produits par résonnance dans la cavité buccale, et dont le rang sera déterminé par la forme de cette cavité buccale.

Nous concluons donc, 1° que la vocable des voyelles est indépendante de la note chantée, puisqu'elle est une harmonique du ton musculaire seul ; 2° qu'elle doit être la même chez les hommes et les femmes, les nègres et les blancs, puisque le tissu musculaire est le même partout ; j'ajouterai, 3° que l'appareil vocal des animaux ne peut émettre un son que sur une voyelle, puisque cet appareil est fabriqué avec du muscle vivant et vibrant nécessairement à raison de 28 V. C. par seconde par l'excitation nerveuse, indépendamment du mode vibratoire dû à sa tension et au courant d'air excitateur. Et c'est là surtout ce qui distingue la voix humaine des instruments de musique, dont les appareils

renforçants ont des parois internes n'ayant pas un mode vibratoire spontané, spécial, ou plutôt indépendant de la note écrite par le compositeur et exécutée par l'artiste (1).

Le ton musculaire est du reste produit dans beaucoup de cas. Ainsi, par exemple, il joue le rôle principal dans les sons roulants qui correspondent aux diverses manières de prononcer la lettre R, et toujours c'est un organe musculaire qui vibre.

Donders qui a fait de cette consonne (je devrais l'appeler *voyelle*, puisqu'elle a une vocable, Si $b_{-2} = 28$ V. C.) une étude très intéressante, admet quatre variétés : la 1re R_1, la plus extérieure, est due au frémissement des lèvres et correspond *au plus*, dit-il, à 30 V. C. par seconde.

La 2e, R_2 a un siège plus profond ; elle est due au battement de la pointe de la langue contre la voûte palatine et correspondant à 30 ou 35 V. C.

La 3e, R_3 est l'R du grasseyement, et pour la produire la luette exécute par seconde de 20 à 28 V. C.

(1) Cette distinction elle-même entre les instruments vivants et ceux qui sont inanimés n'est pas absolue. Elle ne peut pas l'être, puisque les naturalistes sont très souvent dans l'embarras pour classer un être dans l'un des trois règnes : animal, végétal ou minéral. D'ailleurs, dans la ressemblance qui existe entre les parois vivantes et mortes, nous trouvons encore une confirmation de ma thèse. C'est qu'en effet l'inertie de ces parois n'est pas complète et leurs vibrations propres ont une influence sur le son de l'instrument.

Ainsi dans les cabinets de physique on trouve une collection de trois tuyaux ayant les mêmes dimensions, mais dont les parois sont respectivement en cuivre, en bois et en carton : leur son diffère sensiblement comme hauteur, intensité et timbre. — Chacun sait qu'une flûte en argent a des sons un peu différents, plus doux qu'une flûte en bois. — Dans le piano, quand la table d'harmonie est neuve, elle renforce dans la même proportion le son fondamental qui domine, et ses harmoniques supérieurs qui sont moins sonores ; alors le timbre résultant est plein. Mais quand, par suite d'un long usage, le bois de cette table a été fatigué, que son unité se trouve comme entamée, qu'il ne forme plus un seul corps de grandes dimensions admettant les sons graves, parce que ses parties sont moins solidaires, alors cette table donne aux harmoniques aigus des cordes un renforcement supérieur ; le son fondamental se trouve noyé dans le flot accru des harmoniques et le timbre devient aigre et criard.

A. G.

La 4e, R_4, est le Aïn des Arabes, le R des Bas-Saxons ; il se produit lorsque, chantant aux limites inférieures de la voix, on cherche à baisser le son davantage, et son nombre de vibrations est *inférieur* à 30.

La concordance de tant de nombres obtenus par des auteurs différents, correspondant à des phénomènes différents et sans lien apparent, est extrêmement remarquable, et on doit en conclure que les sons produits par l'appareil phonateur d'un animal contiennent nécessairement les harmoniques du son musculaire, c'est-à-dire les vocables des voyelles, de même que les instruments à anche battante ont un timbre criard et nasillard dû à l'anche.

Si le tableau des voyelles que j'ai donné dans les pages précédentes, montre que les observateurs ne sont pas absolument d'accord entre eux, cela tient à ce que les vocables ne sont pas les seules notes renforcées dans la voix ; il y en a beaucoup d'autres, surtout si l'on songe que je n'ai parlé que des cinq voyelles principales, et que celles-là même ne sont pas toutes semblablement émises par les gosiers de toutes nationalités.

Mais ce qu'il y a de remarquable, c'est que les diverses notes indiquées sont toutes des harmoniques du ton musculaire 28.

Ainsi, Kœnig donne comme vocable les Si b_6 de la 2e à la 6e octave ; ce sont les harmoniques.

8	16	32	64	et 128, correspondant à
224	448	896	1792	et 3584 V. C. par seconde.

Donders et Helmholtz donnent les vocables Fa_2, $Ré_3$, Fa_4 et $Ré_5$; ce sont les harmoniques.

6	10	24	et 40 correspondant à
168	280	672	et 1120 V. C. par seconde.

Tous ces nombres sont des multiples pairs de 28. Il y a

un seul multiple impair, c'est Ut *dièze 4*, indiqué par Donders comme vocable de la voyelle *e*; il est l'harmonique 19 = 532 V. C.

Je citerai encore les mesures prises par le Dr Rosapelly (*Travaux du laboratoire de Marcy*, année 1876, p. 115 et suiv.). Il a trouvé que les cartilages du larynx, pendant l'émission d'un son vocal, exécutaient 356 V. C., ce qui correspond *exactement* à Fa_3, c'est-à-dire à l'harmonique 12 du ton musculaire.

Ce ne peut être là un simple effet du hasard : le ton musculaire et ses harmoniques existent partout, et on ne peut leur refuser un rôle dans l'acte phonétique.

DE LA VOIX DE TÊTE OU DE FAUSSET, OU DE FAUCET.

Les théories sont innombrables; elles ne seront admissibles que si elles tiennent compte des trois faits suivants :

1° L'orifice glottique a une forme spéciale; les cordes vocales, qui ont leurs bords rectilignes très voisins pendant l'émission des notes de poitrine, deviennent concaves pour la voix de tête, et laissent entre elles une ouverture elliptique ou plutôt fusiforme. Ce premier point est reconnu par tous les laryngoscopistes ;

2° Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête est accompagné d'une sensation particulière de détente dans le larynx. Le fait n'est presque pas discuté (1), mais les opinions sont partagées sur la question de savoir quel est le muscle qui se détend;

3° Les sons en voix de fausset sont moins intenses qu'en voix de poitrine.

J'ai vu des personnes scandalisées par cette dernière assertion pourtant très simple, et je réponds :

(1) Parmi les opposants, citons M. de Meyer : « Dans la voix de tête, le larynx est plus élevé et il s'y produit un effort plus considérable... » (*Les Organes de la parole*, F. Alcan, Paris 1885, page 149). A. G.

Oui, j'ai entendu des disputes de femmes ; oui, j'ai entendu le you-you des femmes indigènes d'Alger ; oui, j'ai vu jouer Carmen, et l'officier Zuniga se boucher les oreilles pour les soustraire aux dépositions pourtant fort harmonieuses des cigarières, mais ce qui écorche le tympan n'est pas nécessairement intense : témoin un coup de canon comparé au jouet dit cri de ma belle-mère; et si le soprano aigu des chats était comparable en intensité à la basse-taille profonde du lion, pas un seul Parisien ne pourrait fermer l'œil de la nuit. Tous ces points, d'ailleurs, sont à côté de la question.

Nous ne possédons pas, il est vrai, d'instrument qui nous permette de mesurer les intensités acoustiques, comme le photomètre mesure les intensités lumineuses ; et la question est même si peu avancée qu'il n'existe pas encore d'unité de sonorité, comme il y a une unité de lumière, unité de chaleur, etc.

Fort heureusement nous n'en avons nul besoin pour le cas qui nous occupe et qui doit nous servir pour établir une théorie de la voix de tête. Il s'agit, en effet, simplement de comparer un son à lui-même quand il est émis par le même organe sur la même note, sur la même voyelle, et qu'il passe d'un registre à l'autre.

Pour cela, demandez, par exemple, à un baryton de filer un son sur une de ses notes de poitrine les plus élevées, Mi ou Fa. Il le commencera pianissimo, pour l'enfler ensuite à son maximum d'intensité, et finir morendo ; et alors votre conviction sera faite, puisque le milieu seul, chanté fortissimo, sera en voix de poitrine, tandis que le commencement et la fin, chantés pianissimo, seront en voix de fausset. Nous n'avons pas besoin d'une autre constatation et nous poursuivons notre exposé.

Quand on fait entendre un son de poitrine, on sait quelle est la disposition du larynx. Les cordes vocales ou filaments blancs sont rectilignes, très rapprochés l'un de l'autre, et le muscle thyro-aryténoïdien, aminci dans leur voisinage, rend

un son grave quand il est peu tendu. Le son monte quand sa tension augmente par sa contraction propre et par l'effort antagoniste du muscle crico-thyroïdien qui, agissant seul, ferait basculer l'un sur l'autre les cartilages thyroïde (pomme d'Adam) et cricoïde, et allongerait le muscle vocal s'il ne résistait. La minceur du bord vibrant de ce muscle vocal lui permet de rendre un son grave qui monte par l'effet de la double tension que je viens de rappeler.

Quand la note passe au registre supérieur, les bords ligamenteux deviennent concaves et une sensation de détente est ressentie. Le premier effet (glotte fusiforme) est dû au relâchement du crico-thyroïdien, car s'il continuait à rester contracté les cordes resteraient rectilignes ; et le second effet (*sensation de détente*) est dû à ce même relâchement du crico-thyroïdien, et aussi à celui des muscles extrinsèques du larynx qui, par une compression latérale de cet organe au-dessous des cordes, peuvent contribuer à l'allongement de celles-ci concurremment avec le thyro-cricoïdien.

Par l'effet de ce relâchement, le larynx s'élargit et les deux muscles vocaux qui sont fixés par tout leur pourtour suivent ce mouvement de retraite, et laissent entre leurs bords libres la fente fusiforme que l'on observe.

D'ailleurs, les muscles vocaux, pour vibrer, doivent conserver leur tension interne. S'ils étaient libres de se contracter et de se raccourcir des 5/6 comme tous les muscles, ils se ramasseraient en boule ; l'effet est beaucoup moindre, puisqu'ils sont retenus par leur attache sur tout leur pourtour aux cartilages, mais néanmoins leur bord libre et aminci doit rentrer un peu dans le corps du muscle ; la courbure contribue à produire un résultat identique. C'est donc comme si une anche, amincie d'abord à son extrémité vibrante, se ramassait sur elle-même et se faisait moins longue et plus épaisse : le son propre de cette anche monterait. Il en est de même du son des cordes vocales.

Enfin quand le changement de registre s'opère sur une note donnée, elle est rendue avec moins d'intensité ; cela es obligé d'après la théorie que j'ai exposée pour l'intensité. Du moment où la glotte est fusiforme, c'est-à-dire constamment béante, il est moins facile de produire dans la cage thoracique de grandes variations de pression. Si l'effort des muscles expirateurs augmentait, il ne pourrait que faire monter la pression et la maintenir élevée sans la faire varier; le seul résultat obtenu serait surtout une plus grande dépense d'air expulsé, comme il est facile de s'en assurer en faisant l'expérience sur soi-même.

Cette théorie me parait devoir être admise, non seulement à cause de sa grande simplicité et de son parfait accord avec les phénomènes constatés au moment où s'opère le changement de registre, mais encore :

1° Parce qu'elle tient compte des propriétés de la fibre musculaire apte à vibrer et vibrant elle-même quand elle se tend par son effort de contraction ;

2° Parce qu'elle tient compte de l'obligation fonctionnelle qui s'impose au muscle vocal de travailler pendant l'acte vocal, sous peine de s'étioler, d'être résorbé et de disparaître comme il arrive aux muscles qui ne travaillent pas ;

3° Parce qu'elle tient compte de l'habileté du chanteur qui contracte volontairement et intelligemment ses muscles vocaux et autres ;

4° Parce qu'elle ne laisse aucune place à l'arbitraire, au hasard qui jouerait fatalement un rôle dans les théories qui attribuent les sons de fausset à la muqueuse vocale, à ses replis flottants obéissant au souffle le plus léger, mais n'obéissant à la volonté ni pour se détacher du muscle, ni pour se tendre et vibrer, etc.

Cette théorie possède encore l'avantage suivant qu'il est utile de signaler : c'est qu'elle s'applique directement, sans changement aucun, à la voix de la femme, qui chante presque

toutes ses notes, sauf les plus graves, en voix de fausset.

La seule chose qu'il y ait à expliquer est précisément celle-là: Pourquoi le larynx féminin peut-il donner un nombre si restreint de notes de poitrine ? Réponse : cela tient à ce qu'il a une forme différente de celle du larynx masculin. Au moment de la puberté, le larynx de l'homme s'allonge dans le sens antéro-postérieur et celui de la femme change fort peu. Il s'ensuit que les larynx ont presque mêmes dimensions dans le sens transversal, soit 43 millimètres chez l'homme et 41 chez la femme, tandis que d'arrière en avant elles sont respectivement de 36 mm. et 26 mm.

Donc, puisque la fente glottique est dirigée d'avant en arrière, 1° les muscles vocaux de la femme sont moins longs mais tout aussi larges ; ils ne perdent rien en puissance ; 2° le muscle antagoniste, le crico-thyroïdien qui produit le mouvement de bascule des deux cartilages autour d'un axe, est, chez la femme, plus rapproché de cet axe ; son bras de levier est réduit de 3/10, il perd les 3/10 de sa puissance.

Or, dans l'émission des notes de poitrine, les deux muscles sont antagonistes, et le passage au registre supérieur devient obligé quand le crico-thyroïdien ne peut plus augmenter la tension du musculus vocalis. Ce moment doit arriver beaucoup plus tard chez l'homme, puisque le crico-thyroïdien a acquis une augmentation de puissance de 3|10 ; il arrivera beaucoup plus tôt chez la femme, et le muscle vocal, qui n'utilise que sa tension propre pour vibrer, et qui est aussi épais et plus court, pourra donner une plus longue série de notes de tête.

Une objection pourrait être faite à ma théorie, c'est que la voix de tête est regardée par tous comme étant un timbre particulier, tandis que je l'explique par une diminution d'intensité du son fondamental et des pulsations périodiques de l'air pulmonaire qui sort de la glotte, et n'ai rien dit des

harmoniques qui sont toujours renforcés de la même façon par la cavité buccale.

Cette objection ne serait qu'une querelle de mots. J'ai dit, en effet, que les timbres divers se différenciaient par la présence d'harmoniques de rang et d'intensité variables superposés au son fondamental. Or il est évident que si le son fondamental seul devient plus faible, c'est un changement de même ordre que si les harmoniques seuls étaient renforcés ; tout changement dans les intensités relatives change le timbre. En sens inverse on sait aussi que si tous les harmoniques s'éteignent, le timbre change et devient creux, doux et mou.

RÉSUMÉ

Il n'y a qu'un seul corps sonore quand c'est une cloche, un diapason, un triangle, etc., qui sonne.

Il y a encore un seul corps sonore, l'air, quand on fait parler un tuyau à embouchure de flûte, une trompette, cor, etc. Pourtant l'air n'est plus exclusivement le corps sonore, puisque les parois ont une légère influence sur le son produit.

Cette influence s'accroît et le timbre devient nasillard dans les instruments à anche battante, basson, hautbois ; mais l'air continue à régler seul la hauteur et l'intensité.

Il y a deux corps sonores dans les instruments à corde (violon, piano, harpe, etc.), à savoir la corde qui donne le ton ou la hauteur, et la boîte d'harmonie qui donne la force et le caractère, l'intensité et le timbre.

Il y a trois corps sonores dans les tuyaux à anches rigides : l'air du porte-vent, l'anche et le tuyau, ou cornet de renforcement.

Mais il y a dans l'appareil phonateur des animaux quatre corps sonores qui associent leurs efforts de façons diverses pour produire les diverses voix. Ce sont :

1° L'air trachéo-pulmonaire. Il donne à la voix son intensité, c'est là son rôle essentiel ; il contribue aussi à la hauteur en augmentant la tension des cordes vocales par la poussée qu'il exerce sur leur face inférieure ; le timbre est aussi quelque peu influencé, j'ai dit qu'il devient comparable à celui du ventriloque si l'on substitue l'hydrogène à l'air ;

2° Les cordes vocales ou muscles vocaux. Par leur tension voulue, elles font la hauteur, et sont un peu aidées par l'air sous-jacent. En revanche, elles influent sur ses variations de pression, c'est-à-dire sur l'intensité, par leur mode vibratoire et les différentes formes de la glotte. Quant au timbre, elles ont sur lui une influence assez grande ; car si le son propre des cordes est faible, il est accompagné d'harmoniques nombreux, et ceux-ci sont très variables comme la forme des cordes elles-mêmes. Ces harmoniques sont presque nuls quand les cordes sont ramassées contre les parois dans la voix de tête ; ils deviennent plus importants dans la voix de poitrine quand la glotte est presque fermée. Mais le rétrécissement latéral du larynx peut encore s'accroître et les bords des deux cordes chevaucher l'un sur l'autre ; elles rendront des harmoniques plus nombreux et la voix, surtout parlée forte, peut acquérir ainsi un timbre mordant.

3° L'air pharyngo-buccal. Il est le résonnateur chargé de renforcer le son fondamental aussi bien que les harmoniques préexistants pour donner le timbre ou plutôt le modifier, l'enrichir de mille façons par ses changements de forme. Ces renforcements sont, par définition, un accroissement d'intensité ; d'ailleurs les mouvements vibratoires de l'air buccal réagissent même sur les cordes et sur l'air pulmonaire pour faciliter ou entraver leur mouvement vibratoire propre. Les lecteurs de « *La voix* » ont vu dans le n° 6 (Dr Nuvoli, de Rome) qu'il y a des voyelles favorables pouvant donner le maximum d'éclat à la voix, et qu'elles ne sont pas les mêmes pour les diverses notes d'un chanteur ;

4° Le muscle, c'est-à-dire la matière avec laquelle est construit l'appareil phonateur, matière toute spéciale qui pour l'acte phonétique se tend et vibre à raison de 28 V. C. par seconde. En raison de cette manière d'être, il émet un son propre constant très grave, et les harmoniques du ton musculeire, renforcés individuellement par la cavité buccale jouant le rôle de résonnateur variable à volonté, constituent les vocables des voyelles. Les sons de l'instrument humain sont nécessairement accompagnés de voyelles, comme ceux du basson sont forcément nasillards.

On voit que l'appareil phonateur est le plus compliqué des instruments de musique. Cette complexité n'est pas un défaut ; loin de là, c'est sa principale qualité.

Nous apprécions fort peu les *solos* exécutés par les instruments n'ayant qu'*un* corps sonore.

Nous sommes plus sensible aux solos de violon qui sont presque des duos exécutés par *deux* corps sonores, la corde et la caisse, mais exécutés d'une façon un peu monotone, quoique l'effet produit diffère suivant qu'on joue le même air de même hauteur sur deux cordes différentes, et suivant le point d'attaque de chaque note, et surtout si l'on alourdit la caisse au moyen de la sourdine.

Or la voix humaine est pour ainsi dire un quatuor complet dans lequel figurent quatre corps diversement sonores, exécutant chacun leur partie, dont l'importance relative est continuellement variable à la volonté de l'exécutant. C'est cette collaboration et cette demi-indépendance des quatre exécutants qui produisent l'infinie variété des sonorités qu'un bon chanteur possède à sa disposition, et c'est la complication de notre appareil phonateur qui fait sa richesse et sa beauté.

EDUCATION DE LA PAROLE

Par Louis MONTCHAL.
Secrétaire de l'Instruction publique, à Genève
(*Suite*) (1).

V

ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR. — DÉVELOPPEMENT SCIENTIFIQUE (*suite*).

L'étudiant, préparé par l'enseignement dont les lignes principales viennent d'être indiquées, peut aborder maintenant la question délicate de l'intervention de la personnalité dans les diverses applications de la parole. Le professeur aura soin d'éviter les solutions trop absolues de théoriciens qui excluent toute immixtion du *moi* dans l'interprétation d'une pensée que nous n'avons pas conçue, et qui réclament, au contraire, le concours total de nos sentiments, de nos émotions, de nos passions dans l'interprétation des pensées qui nous sont personnelles. C'est oublier que l'élément artistique de la diction repousse toute réglementation trop généralisée. Il sera facile de démontrer aux auditeurs les circonstances qui limitent et modifient l'expression absolue d'une pensée Sans parler de l'exagération, de l'acuité et de l'intensité des effets rythmiques trop prolongés ou trop saccadés qui peuvent altérer la prononciation, il faut se rappeler que les convenances oratoires imposent des sacrifices qui contredisent souvent les axiomes des théoriciens de la parole. A les en croire, il faudrait blâmer Mirabeau d'avoir, cahier en main, déclamé, avec une magnifique éloquence, les froids discours que venaient de composer ses amis Dumont, Reybaz, Clavières, Duroveray, Chamfort, Lamourette, Pellenc, Casaux, etc.. et féliciter M. Tirard d'avoir lu sans la moindre chaleur le message présidentiel de M. Sadi Carnot. D'autre part, ceux qui préconisent l'intervention de la personnalité approuveront le père Lacordaire qui, oubliant que l'Académie française n'aime ni trop de bruit ni trop de gestes, déclama son discours de réception comme un des sermons qu'il prêchait à Notre-Dame. Ce sont les mêmes théoriciens, sans doute, qui reprochèrent à

(1) Voir les numéros d'avril, de mai et juin.

M. Coquelin d'avoir lu trop vite sa conférence sur le *Misanthrope* et de n'avoir pas assez fait valoir les effets, souligné les mots dont l'œuvre est pleine et comme farcie. Visiblement, leur répondit M. H. Fouquier, M. Coquelin s'est dit qu'une telle lecture, faite avec tous les raffinements d'un art où il est maître, eût été trop longue. « Il a bravement pris son parti, se contentant de dire clairement son affaire, en hâte, comme quelqu'un qui ne tient qu'à l'essentiel des choses, nous donnant, dans cette lecture même, un merveilleux exemple de la sûreté de son mécanisme, et réservant les effets pour les parties du rôle d'Alceste qu'il a citées. »

Nous ne finirions pas, si nous voulions mettre en regard de chacune de ces théories les faits contradictoires appuyés de l'autorité d'un grand comédien ou d'un parfait *lecturer*. Tandis que Lekain échouera pour avoir lu avec trop de passion l'*Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, on a vu dans des circonstances analogues Charles Dickens qualifié de «premier liseur du monde. » Sa voix, nous dit-on, admirablement claire, puissante et souple, lui obéit avec une docilité et une promptitude merveilleuses ; il émeut, il entraîne, il épouvante, il fait rire ou pleurer à son gré ceux qui l'écoutent ; avec un mot, une syllabe, une intonation, il éveille chez eux les sentiments les plus opposés.

Voilà qui suffit pour démontrer que l'expression d'une pensée personnelle est toujours soumise aux exigences physiologiques du langage et aux convenances qui caractérisent chacune des applications de l'art oratoire. Les intonations exagérées sont l'écueil d'une diction trop personnelle, les intonations inexpressives celui d'une impersonnalité excessive dans l'interprétation. Au moyen d'analyses pychologiques répétées, le professeur montrera que l'art du comédien et celui de tout interprète d'une pensée étrangère ont pour base la constructivité des émotions, et pour but la production de l'émotion esthétique. Partant d'un des sentiments élémentaires qui appartiennent à la nature humaine en général, l'imagination compose de nouvelles émotions en faisant appel aux souvenirs, en concevant des circonstances qui modifient en plus ou en moins le sentiment élémentaire, en contemplant l'objet qui a fait naître ce sentiment, ou même en créant des objets dont la contemplation fera naître et grandir l'émotion nécessaire à l'expression. De l'ensemble systématiquement coordonné des émotions suscitées par l'imagination et combinées

avec art par l'interprète, et de sa connexion parfaite avec un système de rythmes et d'intonations, résultera pour l'auditeur l'émotion esthétique, c'est-à-dire la sensation, la compréhension et la contemplation, par toutes les parties de nous-mêmes, d'un ensemble bien ordonné de sentiments et de sons corrélatifs. Malheureusement l'interprète n'est pas souvent capable de combiner les éléments séparés (sensations, idées, etc.), nécessaires pour que son imagination puisse créer des impressions qu'il n'a pas éprouvées et pour leur donner une vivacité voisine de la réalité. Il faut au moins vingt ans de pratique assidue, selon Talma, pour retirer le fruit de ce pénible labeur; c'est pourquoi, soit impuissance, paresse ou ignorance, l'interprète élude le devoir artistique et nous donne sa personnalité en s'efforçant, consciemment ou non, de faire passer les vices et les défauts de cette indiscrète personnalité pour des moyens esthétiques.

Les plus célèbres comédiens ont presque tous à leurs débuts une manière, c'est-à-dire un ensemble de procédés raisonnés, acquis et voulus qu'ils appliquent mécaniquement à tous leurs rôles. Lekain suivit longtemps le système du chant cadencé, de la déclamation emphatique qui convenait sous plusieurs rapports à sa nature lente, posée et réfléchie. Avant d'avoir atteint son admirable perfection dans l'imitation du naturel, Talma s'était fait successivement deux manières : l'une, composée de véhémence et de monotonie; l'autre, d'une déclamation tour à tour traînante, brusque et précipitée, ce qui faisait dire au critique Geoffroy : Talma s'est fait un jeu proportionné à ses facultés. De nos jours, on a vu M. Delaunay mettre à la mode un genre de diction qui convient à la nasalité de son timbre vocal. Dans tous ses rôles il appuie et prolonge la voix sur la dernière syllabe de certains mots, donnant une force extraordinaire à la première consonne de cette syllabe. Delaunay a fait école, M. Sarcey le constate, et comme il arrive souvent, on lui a pris ses tics.

L'intervention de la personnalité est plus visible encore chez M. Féraudy qui, au lieu de chercher à acquérir la variété et l'éclat qui lui manquent, préfère envelopper tous ses rôles dans une diction uniformément grise. Peut-être se composera-t-il de ses défauts mêmes une manière qui lui sera toute personnelle, et qui plaira, en dépit de cette phrase grondeuse de Geoffroy : « A défaut de talent, les comédiens se font un système, une

manière, une routine, et ils ont l'adresse d'y accoutumer le public.

A propos d'une conférence de M. Coquelin aîné, un critique auquel la postérité devra de précieux renseignements sur le jeu des artistes français de notre siècle — j'ai nommé Francisque Sarcey — a, d'une plume alerte et savante, marqué quelques-unes des différences qui existent, au point de vue de la personnalité, entre le lecteur, l'improvisateur et le comédien. « Coquelin, dit-il, n'improvisait ni ne récitait ; il avait son manuscrit sous les yeux et ostensiblement, sans ces petites et misérables précautions que j'ai vu prendre à d'autres conférenciers ; finesses cousues de fil blanc qui ne trompent personne.

« Coquelin avait son cahier ouvert, sous les yeux du public, et il en tournait les pages sans se cacher. Cette sincérité lui a servi. Il a lu à merveille, et ce n'est pas là, je vous prie de le croire, un mince éloge que j'entends lui décerner. En général les comédiens ne savent pas lire. Lire à haute voix, le livre à la main, et réciter un morceau, comme acteur, sont deux besognes très différentes, et l'on peut réussir dans l'une sans être aucunement capable de l'autre.

« Ne me demandez pas précisément en quoi consiste la différence : je n'en sais trop rien, et il me serait impossible de préciser des règles distinctes qui s'appliquent à chacun de ces deux ordres d'idées. Et cependant plus je vais, plus j'étudie ces deux arts, en pratiquant un moi-même, plus je sens la largeur de l'abîme qui les sépare.

« L'homme qui récite s'identifie intellectuellement avec les idées et les sentiments que le poète, je ne dirai pas met en scène, puisqu'il ne s'agit plus de scène en cette affaire, mais que le poète exprime. Il les traduit, non pour son propre compte, mais pour le compte même de l'auteur. Il fait bon marché de sa personnalité distincte ; c'est toujours, même dans une simple récitation, un acteur, un comédien ; il cherche des effets ; il ajoute au morceau tout ce que son art lui peut fournir de ressources.

« Le lecteur... oh ! le lecteur, c'est autre chose. Il tient un volume à la main, un volume ou des pages écrites, peu importe. Ce volume, placé sous son nez, interposé entre lui et ses auditeurs, les avertit que ce n'est pas lui qui sent les émotions qu'il exprime, qu'il n'est pas le personnage même, qu'il n'est qu'un

intermédiaire, un homme chargé de les traduire et de les traduire le mieux qu'il peut, mais qui en reste distinct, qui par cela même a conservé un certain droit de les juger, de faire comprendre par une nuance de ton qu'il s'y associe ou s'en retire, qu'il en admire l'expression ou qu'elle ne lui plaît pas.

« Le comédien se donne tout entier et joue : le lecteur n'a qu'à laisser transparaître la pensée et le sentiment de l'auteur, comme un miroir sans tache ; mais ce miroir a une propriété singulière, c'est que derrière cette pensée, derrière ce sentiment, dans un lointain vague et indistinct, flotte le jugement du lecteur sur le morceau qu'il lit. A quoi cela se reconnaît-il ? Je l'ignore. Un jeune homme qui viendrait me demander des leçons de lecture me dirait : Comment faut-il s'il prendre ? Je serais fort en peine de le satisfaire. Cela est, pourtant, et j'en fais constamment l'épreuve.

« Eh bien ! il en va de même pour celui qui lit, son cahier à la main, une œuvre de lui. Sans doute, il lui est défendu, par une certaine pudeur mondaine, de donner à sa voix des inflexions admiratives. Mais il faut que dans sa façon de dire l'auditeur sente l'honnête homme qui lui dit : Voici les sentiments que j'ai éprouvés et exprimés, et je vous les donne pour ce qu'ils valent. Ils sont une part de moi-même, et, derrière eux, il y a quelqu'un qui, les jugeant, les trouve bons et vous invite à vous y associer. Ce quelqu'un, c'est le lecteur. Ah ! si j'improvisais, j'aurais le droit de ne faire qu'un avec mes paroles, de répandre mon être dans mon discours ; si je récitais, il me serait permis de jouer une comédie dont vous pourriez être dupes, puisque je changerais la tribune ou la chaire en scène de théâtre. Mais je lis, vous voyez fort bien que je lis. C'est un autre art qui a ses règles particulières. Ces règles, j'ose le dire, ne sont pas connues de la plupart des comédiens. »

L'opinion de M. Sarcey diffère un peu de la nôtre par rapport à la distinction, trop tranchée selon nous, qu'il établit entre la lecture et la récitation. Mais le sentiment général qui lui a dicté cette ingénieuse définition est très juste. Quant à la différence qu'il constate sans vouloir la préciser, elle consiste en grande partie dans la répartition des accents oratoires. Selon les mots, les phrases qu'il met en relief, l'interprète révèle la vue particulière de son esprit et par conséquent la neutralité ou l'intervention de sa personnalité.

En résumé, l'étude de cette partie de la diction apprendra à reconnaître l'influence favorable ou nuisible des émotions personnelles sur le jugement, l'attention, la volonté et l'imagination de l'orateur et du lecteur ; le professeur montrera comment l'apparition de la personnalité peut augmenter, diminuer ou empêcher la production de l'émotion esthétique ; il expliquera le rôle de la surexcitation cérébrale nécessaire, parfois, à l'assimilation des pensées et pour obtenir de l'organisme l'intensité d'expression exigée par les circonstances. A ces considérations, — qui donnent pleinement raison à M. Adrien Naville lorsqu'il affirme, dans son beau travail sur la classification des sciences (*Critique philosophique*, 30 nov. 1887), qu'on ne pourra formuler les lois vraies de la formation et du développement du langage instinctif ou réfléchi qu'en prenant comme base les lois psychophysiques, — le professeur pourra ajouter toutes les observations suggérées par son expérience sur ces moyens d'exécution, ces procédés, ces ficelles mêmes que feignent de mépriser ceux-là mêmes qui recourent aux plus détestables expédients. pour assurer la recette incertaine d'une séance musicale ou littéraire. Les plus grands artistes n'ont jamais dédaigné et les écrivains compétents recommandent toujours les précautions mécaniques, machinales si l'on veut, qui peuvent diminuer ou prévenir les causes d'interruption, les chances d'erreur, de fatigue ou de crainte, préjudiciables à l'intégrité de l'expression. Le professeur digne de son titre n'est pas celui qui cache ses moyens et montre seulement les résultats, mais celui qui, à l'exemple de Michelet, associe l'étudiant à ses recherches, lui communique ses procédés et ses méthodes, naïvement marque sa limite, enseigne sa propre critique, dit ce qui lui manque aujourd'hui et ce que d'autres pourront faire demain.

L'éducation de la parole est assez vaste, on le voit, pour toucher à la plupart des branches qui font l'objet des hautes études. Son étendue lui permet de fournir l'impulsion nécessaire pour que chaque auditeur puisse aborder l'une des parties de la science du langage. A l'étudiant linguiste, cette éducation donne le moyen d'analyser le son dans ses derniers éléments, dans ses nuances les plus fugitives par l'emploi de la notation phonétique ; au physiologiste, elle montre le fonctionnement du mécanisme et ses résultats immédiats ; elle intéresse le médecin aux perturbations de la parole ; elle offre en somme à tous ceux qui étudient

un champ de travail où l'on acquiert en même temps le savoir et le savoir-faire. Le danger d'un enseignement aussi synthétique serait peut-être une tendance à la spécialisation, soit dans la direction des aptitudes individuelles du maître, soit dans le sens de la vocation des auditeurs qui font majorité. Pour parer à cet inconvénient, le professeur ne devra jamais perdre de vue l'objet de son enseignement qui est, non pas la musique, la grammaire, la rhétorique, la psychologie, la médecine ou la physiologie, mais l'éducation de la parole. Il ne risquera pas de s'égarer dans un domaine qui n'est pas le sien, s'il ne touche à ces sciences qu'incidemment et s'il revient toujours à ces trois points, à ces trois faits primordiaux : *le mouvement l'intonation, l'expression*, entremêlant son exposition de citations bien choisies, de fréquentes démonstrations improvisées sur sa diction ou sur celle de ses auditeurs.

Lorsque les faits qui constituent la parole, les causes qui la modifient, les effets auxquels il lui est possible d'atteindre auront été ainsi exposés, expliqués, démontrés; quand, au moyen des sens, on aura fait apprécier les phénomènes de diction d'une façon si claire, que chaque occasion de parler rappellera aux étudiants les principes énoncés, les règles de prononciation, les faits analogues de rythme, d'intonation, de diapason ; alors que, grâce à une pratique raisonnée, ils appliqueront instantanément, par réflexe ou plutôt, puisqu'il y a impulsion psychique, par mouvement instinctif, ces principes et ces règles à la solution des problèmes de diction, on pourra considérer l'éducation de la parole comme terminée en ce qui concerne les études universitaires.

Il nous reste à présenter quelques desiderata au sujet des examens et de la forme du cours de diction. La méthode des examinateurs consistera non pas à imposer uniquement des exercices d'improvisation, de récitation et de lecture, mais à interroger l'étudiant sur les applications de la parole. Sous les expressions de la réponse, le jury s'efforcera d'apercevoir l'expérience qui lui sert de support. Si cette transposition est facile ou possible, si le fait expérimental transparaît sous la formule qui le recouvre, à ce caractère on reconnaîtra une bonne réponse. Pour vaincre les difficultés d'un examen ainsi conduit, l'étudiant doit être rompu à l'expérimentation et être capable de mettre un auditoire en mesure d'atteindre d'une manière relative les résultats qu'il a lui-même obtenus.

La fonction du professeur est d'enseigner; l'auditoire ne saurait donc réclamer une forme oratoire aussi parfaite que celle qu'on est en droit d'exiger, lorsque le but de celui qui parle est surtout de plaire. L'artiste de premier ordre est rarement un bon pédagogue; le virtuose de dernier rang hait l'enseignement qui lui rappelle son infériorité, son incompétence ou ses échecs, parfois il le déshonore. Quelles que puissent être les qualités de ces professeurs d'occasion qui doivent leur élévation au caprice d'un bas-bleu influent, à la passion ou à la fantaisie ignorantes d'un homme public, il ne faut pas oublier cette parole de Th. Huxley : « Mieux vaut le cours au point de vue de l'art oratoire, moins il vaut comme enseignement. » La belle élocution improvisée entraîne l'auditeur, il oublie le sens précis du sujet. Puis un mot, une phrase lui échappent; pendant un instant il n'a pas suivi le fil de l'idée, il cherche à le rattraper, et l'orateur parle déjà d'autre chose. Lorsqu'il lira une partie de son cours, le professeur s'en tiendra donc à une manière modeste et simple qui lui vaudra la sympathie des auditeurs plus sûrement que s'il affichait des prétentions de beau parleur; il ne risquera pas ainsi d'accentuer les lapsus, les intonations médiocres, les mouvements mal attaqués qui peuvent survenir dans une lecture soutenue. Enfin si quelques négligences ou irrégularités de langage lui échappent dans la spontanéité de l'improvisation, elles sont aisément pardonnées au professeur qui possède son sujet et sa méthode, pourvu que sa prononciation soit pure et nuancée, son débit intelligent et expressif dans les morceaux qui servent aux expériences.

VI

LA DICTION LYRIQUE. — DÉVELOPPEMENT ARTISTIQUE

L'union du chant à la parole exige quelques modifications dans la prononciation habituelle qui prend alors le nom de diction lyrique. Ces modifications portent spécialement sur l'articulation des consonnes qui doivent être produites avec plus de vigueur, sans nuire pour cela au caractère du timbre passionnel, à la hauteur, à l'intensité, à la pureté des sons. Pour atteindre ce résultat, il est nécessaire de connaître les positions des organes vocaux favorables ou contraires à la diction lyrique. Après une détermination exacte de ces positions, il faut y amener graduellement les organes par des exercices raisonnés. Il ne s'agit plus

seulement, comme pour l'étude de la diction parlée, de répéter dans tous les mouvements et toutes les nuances d'intensité, les syllabes, mots, groupes de mots et les phrases d'une pièce en vers ou en prose. Cette étude, à peine suffisante pour son objet, n'aurait aucun résultat appréciable en ce qui concerne la parole chantée. Dans la voix parlée les sons, pour la plupart voisins les uns des autres, durent souvent moins que les notes les plus rapides de la musique. La notion de leur hauteur relative échappe à beaucoup d'oreilles, de telle sorte que les imperfections de la prononciation ne peuvent nuire sensiblement à leur justesse. Pour le chant, cette tolérance ne saurait exister. La tonalité générale qui est fixe dans un seul et même individu nous permet de saisir l'expression même imparfaite de sa pensée. La musique qui peut s'écrire et s'exécuter dans n'importe quelle tonalité générale, exige au contraire que la parole qui l'accompagne se plie à cette variété de tons et n'en altère ni le caractère ni la justesse. Un autre élément expressif que la prononciation doit scrupuleusement respecter, c'est le rythme musical. Tandis que le récitateur ou le lecteur combinent, créent leur interprétation d'après les vues arbitraires de leur esprit, l'artiste lyrique est soumis aux lois du rythme noté ou suggéré. S'il existe des mélopées et des récitatifs dont le rythme paraît être abandonné au caprice de l'interprète, en revanche combien de morceaux où les éléments rythmiques sont fortement indiqués. Une parole assouplie à tous les rythmes pourra seule obéir à ces indications et marquer par des silences mesurés, par de savantes inflexions, les groupes de mesures qui reviennent périodiquement sous des formes semblables ou symétriques, dont les coupures interrompent la continuité de la période rythmique terminée par un arrêt final plus marqué que les autres. Les difficultés que rencontre la prononciation lorsqu'on essaye de l'unir à la vocalisation sont de telle nature, que beaucoup d'artistes débitent mais ne chantent pas le récitatif qu'ils considèrent comme un élément secondaire. Duprez qui voyait, au contraire, dans le récit la partie solide, indispensable à l'action essentielle, servant de base au morceau vocal, s'efforçait de faire prédominer la mélodie, l'harmonie et le rythme sans rien laisser perdre de sa belle et juste déclamation. Si les paroles qu'on chante à l'Opéra ne sont pas fortement prononcées, disait Laplace, l'auditeur assis dans le fond de la salle ne reçoit que l'impression des voyelles et

des modulations musicales; mais il n'entend point les articulations, et partant, ne reconnaît pas les mots. L'observation de l'illustre mathématicien tombe sous le sens, ce qui n'empêche pas le commun des compositeurs et des chanteurs de ne jamais respecter la déclamation, c'est-à-dire les règles de la prosodie, de l'accent oratoire ou passionnel. Pour eux, l'essentiel est de produire de l'effet par la mélodie prise en elle-même, indépendamment des paroles. C'est tant pis pour la prosodie. Dans l'école de la « mélodie absolue, » il y a des passages où la mélodie est dans la partie instrumentale et où la partie vocale n'est guère qu'un remplissage sans mélodie ni déclamation. Il faut reconnaître cependant que le despotisme des chanteurs joue ici un rôle important et regrettable. A part des exceptions très rares, ils prononcent fort mal les paroles et se contentent d'effets de voix; le compositeur est obligé d'y avoir égard et, par conséquent, de traiter la déclamation comme chose tantôt secondaire, tantôt inutile. La vogue plus ou moins factice des cantatrices américaines parlant mal le français et laissant beaucoup à désirer sous le rapport artistique, n'est pas de nature à engager les compositeurs à écrire de la musique qui ne puisse se passer des paroles. On en vient peu à peu à oublier que toutes les ressources de sonorité et toutes les facultés expressives du langage musical, rencontrent un auxiliaire puissant dans l'infinie variété des nuances de la déclamation. Pasdeloup demandait un jour au critique J. Weber, à qui nous empruntons la plupart de ces observations, s'il avait été satisfait de l'exécution d'un morceau du chant de Wagner.

— Mais les paroles ? lui dit le critique.

— Mais il n'y a pas de chanteur qui les prononce ! répondit avec amertume le célèbre directeur d'orchestre.

Or, c'est précisément l'union de la poésie et de la musique, l'accentuation de la parole, la liaison parfaite, la correspondance quasi mathématique du dialogue et de la symphonie qui font la force, la toute-puissance du style dramatique de Richard Wagner. Il en est de même pour la musique de Gluck. Dans l'air : « J'ai perdu mon Eurydice », il faut surtout considérer les effets qui résultent de l'union des paroles et de la musique; car si la mélodie devait contenir à elle seule toute l'expression, à quoi serviraient les paroles ? Précisément dans cet air *d'Orphée*, le texte français ou italien, aidé de la musique,

fournit au chanteur une foule d'accents pathétiques dont l'effet est immanquable. C'est donc un tort de juger la mélodie de Gluck comme si elle devait être dite sans paroles.

La parole est un langage conventionnel dont les signes se rapportent à des notions de l'entendement. Le rôle qu'elle joue dans le chant est avant tout intellectuel. D'après Stendhal, la parole indique aux auditeurs le genre d'images qu'ils doivent se figurer. Analysant l'effet produit par la musique, Pierson affirme que s'il est plus agréable que celui de la phrase du langage, il est beaucoup moins saisissant. Voilà une des raisons pour lesquelles un chanteur mal doué, au point de vue du volume et de la qualité des sons, intéressera toujours s'il possède une bonne diction. Déjazet, vieillie, avait gardé, avec son filet de voix aigrelette et juste, ce merveilleux art de diction qu'elle posséda jusqu'au dernier jour. A force d'art, comme aujourd'hui le chanteur Capoul, elle dissimulait les éraillures d'une voix qui n'était plus qu'un souffle et masquait les défaillances de la cantatrice derrière le jeu large et puissant de la diseuse. Chez tous les grands chanteurs, on retrouve ce souci de l'ampleur dans la diction. Duprez attribue en partie le développement prodigieux de son organe, non pas au ciel d'Italie ni à l'emploi d'un système vocal, mais bien à « l'habitude de chanter largement ». Sous peine d'être ennuyeux, affirme le ténor Roger, un chanteur doit surtout articuler, élargir sa phrase. Dans *Lohengrin,* par exemple, si les chanteurs ne prononcent pas intelligemment et n'accentuent pas exactement les paroles, la musique devient, à peu d'exceptions près, incompréhensible et ennuyeuse. Le filet de voix si mince qui a fait les durables succès des frères Lionnet, se développait par l'ampleur d'une prononciation articulant avec soin chaque syllabe, et ne laissant jamais tomber la voix qu'aux endroits voulus. Delsarte avait une voix très étendue, très puissante, d'un timbre impressionnant, éminemment sympathique. Il est donc inexact de dire, comme on l'a fait, que, semblable à Mlle Chaumont, il chantait sans voix. Mais la voix de Delsarte était malade, sujette au caprice ; il n'en était pas toujours maître et il fallait tout le prestige de sa merveilleuse déclamation pour imposer silence aux plaisants, qui prétendent que l'art qui consiste à se servir adroitement des qualités qu'on n'a pas a quelque ressemblance avec celui d'accommoder les restes. Parmi les chanteurs déshérités

sous le rapport de l'organe, on cite aujourd'hui M. Cooper des *Bouffes parisiens*. Cet artiste n'a pas beaucoup de voix, mais il se sert du peu qu'il possède avec une adresse rare.

Il nous faut signaler maintenant une difficulté de la musique vocale que toutes les ressources de la diction lyrique ne parviennent pas toujours à vaincre : ce sont les cas fréquents de mauvaises adaptations des paroles à la musique. Souvent, les passages les plus énergiques, les plus passionnés sont affaiblis, estropiés par une syllabe peu musicale accouplée à une note très expressive ou par une dissonance entre le sens grammatical et le sens musical. Il est quelquefois impossible de remédier complètement à ces négligences prosodiques. Essayez donc de corriger la prosodie ridicule du duo de Fidès et de Berthe dans ce quatrième acte du *Prophète* qui, dans toutes ses parties, reproduit le motif de Fidès sur des paroles qui n'y conviennent pas et avec des modulations qui relèvent du style instrumental! Pour accepter ce système, il faut être de ceux qui prétendent que les parties vocales n'ont pas besoin d'être liées à la prosodie et à la déclamation des paroles, et qui rejettent l'opinion du professeur Marmontel affirmant que la musique, sans le secours de la parole, ne saurait prétendre à la précision.

Si des compositeurs nous revenons aux exécutants, nous rencontrons des chanteurs qui, dédaignant les lois de la phraséologie, lient des phrases et des rythmes qui veulent être nettement séparés. D'autres, faute d'avoir assoupli le pharynx et la bouche, se livrent à des grimaces, à des contorsions de la face et du cou destinées à faciliter la prononciation de certains mots, l'émission de certaines notes. Ces trucs, plus ou moins adroits, sont fréquemment employés par d'anciens chanteurs que leur dénuement vocal conduit à ces tricheries peu artistiques.

En revanche, lorsqu'il s'agit de remédier à la négligence du compositeur qui a violé une loi harmonique, on ne saurait blâmer les chanteurs qui substituent les voyelles les unes aux autres, afin de renforcer par la vocable de la voyelle l'harmonique d'octave ou de douzième de la note musicale. Dans ce cas, on ne peut reprocher à l'exécutant de dénaturer les mots qu'il chante, puisque ce défaut de prononciation, nécessaire à la pure émission de la voix, résulte du défaut de la composition. Pourquoi, au mépris des lois de l'acoustique, écrire sous des notes des voyelles qui altèrent et obscurcissent le son? Pourquoi sous une

note grave placer un A lorsqu'il faut un O et sous une note aiguë un E ou un I? Certains artistes perçoivent si bien cette nécessité d'associer telle voyelle à telle note, que plutôt que de modifier le son d'une syllabe, ils aiment mieux faire l'inversion complète d'un vers, afin d'amener sous la note qu'ils veulent faire valoir la voyelle qu'ils sentent lui convenir le mieux. Un exemple (1) : M. S***, ténor d'opéra, ne chante pas dans la cavatine en *La b* du second acte de Faust, les paroles du point d'orgue final telles qu'elles sont écrites dans la partition. Dans ces mots :

. . . . . où je devine
La présence d'une âme innocente et divine

Gounod a écrit au-dessous de l'UT tenu du point d'orgue la syllabe EN de *présence*, laquelle, outre qu'elle est dissonante, manque d'harmoniques hautes. M. S*** intervertit les mots de la façon suivante :

Où la présence se devine...

et fait le point d'orgue sur l'I de *devine*, ce qui est très conforme à la théorie scientifique, qui dénote dans l'I la vocable RÉ_5, note toute voisine de l'UT_5 à tenir; d'où il résulte que le vers est faux, mais que le point est harmonieux et pur, et les abonnés sont satisfaits. Dans l'air d'*Alceste* de Gluck, Mlle K... au lieu de dire :

Divinités du Styx, ministres de la mort!

chante ainsi :

Divinités du Styx, pâles ombres de la mort

A côté de ces artistes abrités par l'autorité du talent et de l'expérience, il y a, il est vrai, la foule des médiocres, des imitateurs qui imitent mal et souvent ne respectent pas plus la musique que les paroles. Là, on rencontre des personnes qui prononcent assez correctement dans la conversation ordinaire, et qui, dans l'exercice du chant, deviennent inintelligibles et insupportables. Les unes changent le son des voyelles, les autres négligent l'articulation des consonnes ; d'autres ajoutent une voyelle entre

(1) Gougenheim et Lermoyez. *Physiologie de la voix et du chant.* Paris, 1885, in-12.

deux consonnes, croyant ainsi donner de la grâce à leur prononciation ; il en est qui suppriment certaines consonnes et les remplacent par d'autres ; mais le défaut le plus commun est de grossir la voix et d'en exagérer le volume, ce qui rend la prononciation sourde, lourde et pâteuse.

La plupart de ces imperfections proviennent de l'absence de méthode qui caractérise en général l'étude de la prononciation, et du préjugé qui nous fait considérer comme suffisante l'instruction donnée dans le premier âge sur cet objet, et nous fait regarder comme indigne d'un esprit formé de revenir sur ces premières notions pour discuter les lettres et les syllabes de l'alphabet. Signalons encore les procédés d'articulation et d'émission systématiquement enseignés par certains maîtres, à seule fin de renforcer l'articulation et de rendre plus sonores les syllabes qu'on juge déshéritées. Chez un élève dénué de tact artistique ces procédés mécaniques s'exagèrent, se transforment en habitudes, et c'est alors qu'on assiste aux fantaisies de diction lyrique les plus pitoyables. Ainsi, il n'est pas rare d'entendre prononcer *A-re-mide* pour Ar-mide, *be-re-ger* pour ber-ger, *be-rû-ler* pour brû-ler, *char-din* pour jar-din, *chénéreux* pour généreux, *pa-re-faitement* pour par-faitement, *pe-lus* pour plus, *pe-laisir* pour plaisir, *quile-sommeille* pour qu'il sommeille, *ren-de-re* pour rendre, *mâ-tre* pour maître, *sein-gneur* pour seigneur, *glouai-re* pour gloire, *pê-ro* pour père, *pau-trie* pour patrie, *pa-ï* pour pays, *Tieu* pour Dieu, etc. D'autres chanteurs négligent l'articulation des doubles consonnes afin d'adoucir la prononciation. Ils prononcent *ho-reur* pour horreur, *ê-reur* pour erreur, *cou-roux* pour courroux, etc. Enfin il est des professeurs qui, dans le but de favoriser l'émission des voyelles, font dire, par exemple : *Gran Diô !... mon kéir..*, *pâtâ-tra*, *ç'ata les palmes immortelles*, etc. Alice s'avance en *tromblon*, et Bertram lui dit : *Foat bian* ! Eléazar a voué sa vie *ann'-tièro* au *bôn-her* de Rachel et lui chantera tout à l'heure : *Diô m'éclâre*, *fulieu charûe*, *pras d'eum pâre vians môrer*, etc. Raoul, de son côté, dit à Valentine : *Le dongeu preusse*, *et le temps vôle*, *lassc-mouo*, *la-haisse-mouo parterr*.

Depuis 1871, époque à laquelle feu G. Bertrand a sévèrement relevé toutes ces fautes dans sa *Réforme des études du chant*, il n'y a pas lieu de signaler une amélioration dans la diction des élèves du Conservatoire de Paris. En 1888, aux concours publics

des classes de chant, chacun a remarqué que les *e* muets à la fin des phrases ou des membres de phrase étaient transformés en *eû*, *a*, *â*, *o*, *ô* et même en *ou*. On dirait que « les chanteurs veulent s'endormir sur ces finales ou qu'avant de reprendre haleine ils veulent vider leurs poumons autant que possible ; les *e* muets qui devraient être à peine une ombre de voyelle, deviennent de gros déversoirs. » C'est le critique J. Weber qui parle ainsi, et il ajoute que Mlle Armand, une lauréate, possède une belle voix de mezzo-soprano, mais, en dépit de son premier accessit, « quelle diction lourde, vulgaire et affreuse ! Il y a profusion de portamenti qui ne sont que de vilaines traînées de voix avec une prononciation comme celle-ci : *Je vâ lo voir bian coupablo pot-eû-treû* (je vais le voir bien coupable peut-être). Un morceau de concours des plus malheureux, c'est l'air du Freischütz ; Weber ne voudrait jamais croire qu'il est de lui : récitatifs très mal dits, mouvements pris à contre-sens, paroles souvent absurdes ; la dernière partie indignement bredouillée. »

Voilà qui suffit pour comprendre la nécessité de se préserver de pareilles erreurs. L'énumération de ces défauts de prononciation, corrobore en même temps les critiques si justes de Johannès Weber que l'on accuse, bien à tort, de tourmenter les artistes parce qu'il affirme, avec Francisque Sarcey, qu'ils ignorent un art bien autrement difficile que celui du chant, l'art de bien dire. Tous ces chanteurs ne se doutent pas, ajoute J. Weber, qu'il existe « un art de prononcer, d'accentuer et de déclamer les paroles en chantant, art qui a des principes très simples, très positifs et très rationnels. Personne aujourd'hui ne paraît savoir l'enseigner, ou plutôt les chanteurs ne se soucient pas de l'apprendre. Il y avait autrefois au Conservatoire un professeur de déclamation nommé Michelot, ancien artiste du Théâtre-Français ; des chanteurs allaient lui demander des leçons de diction. Il n'était pas musicien, et les professeurs de chant parlaient avec quelque dédain de son enseignement. La réflexion et l'expérience m'ont prouvé qu'un enseignement comme le sien serait aujourd'hui de première nécessité pour les chanteurs. »

Avant d'examiner les moyens de combler cette lacune, nous voulons énumérer brièvement quelques-unes des causes qui peuvent entraver le développement des études de diction.

Depuis une vingtaine d'années, d'onéreux sacrifices ont été

faits un peu partout pour l'enseignement populaire de la diction et de la musique vocale. Dans les pays (1) où les résultats sont favorables, les rapports officiels constatent que deux ou trois enfants seulement sur cent restent rebelles à cette culture artistique. Ailleurs, les rapports et la presse ont le regret, au contraire, d'avoir à constater un insuccès général. Les jurys d'examen sont d'accord pour affirmer que dans toutes ou presque toutes les classes, la lecture à haute voix laisse à désirer. Un journal ose même avancer, sans soulever la moindre protestation, qu'il considère comme « nulle » la valeur pédagogique de tel maître de diction qui enseigne depuis dix-sept années ! Et cependant des sommes considérables ont été affectées à cet enseignement, des congés de plusieurs mois, des conférences nombreuses et grassement rétribuées ont été octroyés au maître de diction, qui pouvait ainsi quadrupler un traitement déjà supérieur à celui de la plupart de ses collègues. Rien n'y fait, et l'autorité supérieure, lassée par l'insuccès de ces encouragements matériels et moraux, est souvent contrainte à la fin de « remercier » un fonctionnaire incapable et onéreux.

Parmi les causes auxquelles on peut aussi attribuer les échecs de la culture artistique scolaire, il en est une que nous ne voyons mentionnée nulle part. Pour des motifs qu'on peut imputer non pas à la spécialisation outrée des professeurs, mais plutôt à l'insuffisance de leur éducation générale, la diction et la musique vocale sont cantonnées dans l'instruction d'une façon exagérée. On ne mérite pas le nom de professeur pour avoir débité au dessert les mauvais vers d'un ministre de l'instruction publique, et l'on peut divertir quelques braves gens avec une chansonnette grivoise sans être pour cela ni musicien, ni chanteur, ni artiste. Pour exposer les éléments de la diction, il est évident que le maître devra posséder quelques notions sur les phénomènes de mouvement et de rythme qui constituent le solfège de la parole au même titre que la langue des durées établit celui de la musique, de plus il faut que ce maître puisse faire précéder l'étude

(1) Une expérience décisive a été faite, sur 1,315 enfants de six ans, dans les écoles du Grand-Duché de Bade, par M. Ed. Engel. On trouvera les conclusions très optimistes de ce professeur dans son remarquable rapport publié en 1889, à Carlsruhe, et dans sa réponse aux savants articles de M. Em. Weitbrecht qui ont paru, les 17 et 18 avril 1890, dans les suppléments de la *Tägliche, Rundschau*, de Berlin.

vocale par celle de la respiration. Rien n'est donc plus illogique que de confier le chant scolaire à un instituteur ignorant l'art de parler, si ce n'est de faire enseigner la diction par un diseur sans connaissances musicales.

Pourquoi ces vérités entrevues par les uns, nettement perçues par d'autres, n'ont-elles pas provoqué depuis longtemps une réforme radicale dans le domaine qui nous occupe? On peut répondre à cela que, sans parler des intérêts plus ou moins respectables que doit léser toute réforme sérieuse, il n'existe sur la matière aucun travail complet. Le sujet a été abordé dans plusieurs traités, mais les auteurs, artistes ou professeurs, restreignent leurs indications à la spécialité qu'ils enseignent et négligent ce qui ne leur semble pas s'y rattacher immédiatement.

Pour établir un programme d'études, modifiable selon les circonstances, il est nécessaire, par conséquent, que nous résumions d'abord les indications contenues dans les principaux traités français, allemands, italiens et anglais; ensuite nous soumettrons à la critique physiologique les affirmations d'un empirisme parfois téméraire, puis nous terminerons ce chapitre sur la diction lyrique, en établissant la coordination des indications pratiques formulées dans les traités et résultant pour la plupart de brillantes et nombreuses expériences.

Dans son intéressant manuel à l'usage des chanteurs et des orateurs, le D[r] Morell-Mackensie affirme qu'un entraînement méthodique, un exercice graduel sont nécessaires pour éviter les troubles et les désordres que peut amener la pratique du chant. Cette observation qui s'applique, du reste, à tout effort physique et mental doit être prise à la lettre à l'égard de la diction lyrique. Pour émettre la parole chantée d'une façon correcte et expressive, il est nécessaire d'acquérir la faculté d'emmagasiner et de conserver dans la poitrine, une provision d'air plus que suffisante à l'exécution d'une phrase de chant. Cette faculté, instinctive chez une minorité privilégiée, ne s'acquiert que par une éducation raisonnée chez la plupart des hommes dits civilisés. Parce qu'elles sont dépourvues de cette faculté, certaines personnes, fort intelligentes d'ailleurs, manquent d'haleine au travail et abandonnent prématurément leur ouvrage, parce qu'il devient à la fois pour elles une souffrance et une cause de paralysie. Gratiolet qui a fait, en 1869, cette utile remarque, ajoute que la plupart du temps, la paresse des écoliers tient

à ce qu'en s'efforçant de travailler, les enfants oublient de respirer. Au lieu de les punir, disait-il, il faudrait chercher à les guérir, et instituer à cet égard quelques exercices gymnastiques qui préviendraient de tristes résultats.

Gratiolet ignorait, paraît-il, que ces exercices salutaires étaient institués depuis l'année 1845 par M. J.-Ferdinand Bernard, auteur de la *Gymnastique pulmonaire*. Fruit de l'expérience raisonnée de l'artiste et du professeur, cette œuvre a pour objet le développement et le perfectionnement de l'acte respiratoire dans toutes les circonstances de la vie. Sous une forme parfois bizarre, M. Bernard a donné une méthode complète sur le premier et indispensable exercice de la diction lyrique. Il a démontré nettement la fausseté de cet axiome : On respire naturellement, et il a prouvé d'une façon péremptoire que le principe d'une belle voix consiste dans un souffle bien dirigé. Les inconvénients d'une rupture d'équilibre entre les fonctions des organes de la respiration, ont été minutieusement analysés par cet auteur qui, le premier, à notre connaissance, a fixé scientifiquement le mode respiratoire favorable au chanteur. Il a déterminé l'attitude du diaphragme et celle du thorax, et montré que l'orateur et le chanteur ont toujours intérêt à employer le type abdominal, adopté librement par la nature. A elles seules, les précieuses règles qu'il a édictées pour harmoniser le jeu des muscles respirateurs, suffiraient pour établir la priorité de M. Bernard.

Sur la plupart des points, la critique physiologique confirme et approuve les pénétrantes observations et les indications pratiques de ce maître ; elle reconnait qu'on ne saurait mieux établir les conditions respiratoires de la parole usuelle, de la lecture mentale et orale, de la déclamation et de la diction lyrique. Relevons encore dans l'ouvrage de l'ancien fort ténor un aveu intéressant. M. Bernard déclare, sans ambages, que l'articulation des mots placés sous les signes de la musique est plus difficile que le chant proprement dit.

Soucieux de terminer la 5e et définitive édition de sa Gymnastique pulmonaire, M. Bernard ne semble pas se douter que les résultats, pour la recherche desquels il a sacrifié son avenir d'artiste, ont reçu indirectement une sanction quasi officielle. M. Piltan a écrit sur la voix humaine des études physiologiques dont les extraits, reproduits par la presse, résument assez clairement les développements qu'on trouve dans la Gymnastique pulmo-

naire ; il est facile de s'en convaincre : « Une belle voix, dit M. Piltan, est le résultat d'un équilibre parfait entre une faible pression d'air sous-glottique et la tension passive des cordes vocales au moment de l'inspiration. Il s'agit donc de règler le mouvement d'abaissement du diaphragme, muscle éminemment inspirateur, par rapport au mouvement rentrant du thorax, muscle expirateur, pour établir un équilibre entre les fonctions de ces muscles, de telle sorte que la somme de leurs efforts contraires détermine des chocs de l'air contre la glotte, chocs qui sont seuls propices à une belle émission. »

De même que M. Bernard, M. Piltan préconise le type respiratoire qui produit l'abaissement du diaphragme ou gonflement du ventre pendant que le thorax s'affaisse et, comme cet auteur, il exige l'inspiration diaphragmatique et l'immobilité du diaphragme pendant toute la durée de l'expiration. On voit l'analogie des conclusions et, si nous avons parlé d'une sanction quasi officielle indirectement appliquée aux travaux de M. Bernard, c'est parce que, à la fin de l'année 1886, Saint-Saëns a adressé à l'Académie des sciences de Paris, un rapport louangeur sur les travaux de M. Piltan. Lorsque les Etudes de cet auteur seront publiées, ainsi que le rapport auquel elles ont donné lieu, nous aurons sans doute la satisfaction de constater qu'on y rend à César ce qui est à César, c'est-à-dire à M. Bernard ce qui lui appartient, soit, d'avoir le premier assigné à la respiration, dans l'acte de la phonation, une place tout à fait prépondérante et d'une portée jusque-là méconnue ou négligée. Comme son titre l'indique, la méthode créée en 1845 par Ferdinand Bernard s'applique spécialement à l'éducation du souffle. Le développement de l'appareil de résonnance et l'étude de l'orthophonie n'y occupent qu'un rang secondaire, bien que l'auteur leur ait consacré plusieurs exercices d'une indiscutable utilité.

Au point de vue de la diction lyrique, nous croyons qu'il est nécessaire d'adopter le principe de la division du travail, c'est-à-dire de séparer l'étude de la respiration de celle qui, sous le vocable de gymnastique buccale, a pour objet immédiat de soumettre à l'action de la volonté les parois musculaires de l'appareil de résonnance, et d'amener au plus haut degré de la perfection le mécanisme de la prononciation musicale. Lorsque par un travail méthodique on est arrivé à modifier volontairement le jeu des lèvres, des joues et de la langue, on peut alors mettre les

résonnateurs sus-glottiques d'accord avec les notes vocales dont on veut renforcer les belles harmoniques, sans recourir, comme les acrobates du larynx, aux déviations de la bouche, au gonflement des joues, à la tension du cou, et à toutes les contorsions auxquelles se livrent certains chanteurs pour émettre les notes aiguës ou pour faire illusion sur l'usure, de leur voix. Ces grimaces répugnantes n'auront aucune raison d'être lorsque, par des exercices appropriés et un entraînement vocal intelligent, le chanteur fera l'éducation de sa parole, voyelle par voyelle, consonne par consonne.

L'analyse méticuleuse du mécanisme de la parole a été entreprise par un grand nombre d'auteurs, parmi lesquels il faut citer Helmholtz, Brücke, Willis, Carpenter, Arnott qui ont été précédés dans cette voie par deux artistes français, Del Sarte et Duquesnois.

Dans son « Troisième discours » sur la diction, le professeur Duquesnois préconise l'étude de « la position des organes de la bouche dans la formation des sons. » Ainsi que nous l'avons signalé dans la *Revue scientifique* de Paris, 8 août 1885, l'idée du professeur français a fait son chemin. Nous la retrouvons généralisée et développée dans un ouvrage écrit en langue allemande, les *Organes de la parole*, traduit par M. O. Claveau, Paris, 1885. L'auteur, M. G.-H. Meyer, adopte une classification, qui prend pour point de départ « les moyens que les organes de la voix offrent pour produire les sons employés à titre d'éléments de la parole. » M. Meyer a consacré sept figures pour démontrer la position des parties de la bouche dans l'émission des voyelles.

Au nombre des travaux relatifs à la figuration de la voix, il faut encore signaler une communication faite en 1879, par M. Guébhard au Congrès de *l'Association française pour l'avancement des sciences*. Ce savant annonça que, depuis fort longtemps, un procédé phonéidoscopique s'était présenté à son observation au laboratoire de physique de la Faculté de médecine de Paris. L'avantage de ce procédé dit par les « anneaux colorés d'interférence », est de pénétrer directement, par une application en quelque sorte mathématique de la méthode des sections planes, dans l'intimité même du jet sonore. Pour exécuter les expériences, il suffit d'une soucoupe pleine de mercure. Entre la source lumineuse (bougie, lampe ou rayons solaires), on interpose une feuille diffusive de papier très mince. Au moment de se pencher

au-dessus du brillant miroir, on prépare l'émission d'une voyelle; puis, sans effort, on l'émet sur un ton bien net pendant deux ou trois secondes. Aussitôt, le courant aérien fera surgir du mercure des bandes vivement colorées figurant le diagramme phonéidoscopique de la voyelle émise. M. Guébhard estime que les procédés figuratifs (téléphone, phonographe, etc.), doivent refléter ces mille nuances qui font reconnaître une personne à sa voix, et il déclare que ce n'est pas sans étonnement que, par des temps de gelée, il en a trouvé une vérification très nette et très probante en faisant fondre, par la prononciation des voyelles, le givre des fenêtres d'appartement.

Dans ses recherches sur la voix chantée, Guillet est arrivé, en 1857, à ces curieuses conclusions: « 1° La dépense d'air expiré par une note donnée est d'autant plus grande que la note est plus aiguë, et d'autant moindre que la note est plus grave;

« 2° Les voyelles, pour être émises, exigent moins d'air que les consonnes. Si les chanteurs préfèrent la langue italienne, c'est en partie parce qu'elle ne les force pas à employer pour la prononciation l'air dont ils ont besoin pour le chant. »

On aurait tort de considérer comme superflues, au point de vue de l'enseignement, ces recherches multiples sur le mode de production des voyelles et des consonnes. Si le mécanisme du langage était enseigné, non pas seulement dans les écoles mais aussi dans les Conservatoires de musique, les critiques n'auraient pas, chaque année, à constater que dans les concours officiels du Conservatoire de Paris « la prononciation et l'accentuation des paroles deviennent ce qu'elles peuvent dans l'exécution des morceaux de chant. » Nous ne verrions pas non plus, au mois de juin 1890, la presse française demander à la Ville de Paris une « sanction sérieuse » pour les concours de diction des instituteurs, et, aux portes de la Comédie-Française, proclamer que « cet art, trop délaissé, est d'une nécessité vitale pour ceux qui font profession de la parole. »

BIBLIOGRAPHIE

Centre moteur cortical laryngé (*Annales des maladies de l'oreille et du larynx* avril 1890).

MM. Garel et L. Dor ont eu l'occasion d'observer récemment un cas fort intéressant et fort instructif, car il tranche dans le sens de l'affirmative la question très controversée du centre moteur cortical laryngé. Il s'agissait d'un malade atteint d'une endocardite ulcéreuse avec péricardite qui, trois jours avant son entrée, avait été brusquement pris d'aphonie au milieu de la nuit. Au moment de l'examen (en dehors d'autres phénomènes cardiaques, d'œdème pulmonaire, etc.), il n'y avait que de la raucité de la voix causée par une *paralysie complète de la corde vocale gauche*. Aucune trace de paralysie : il s'agit bien d'une hémiplégie laryngée pure. Le malade succombe au bout de trois jours.

A l'autopsie, on trouve dans l'hémisphère droit un petit noyau de ramollissement rouge, triangulaire, occupant la partie supéro-interne du noyau lenticulaire et empiétant légèrement sur la partie externe de la capsule interne.

Rapprochant ce fait d'un autre déjà publié par M. Garel et des autres travaux sur la question, les auteurs concluent :

1° Il existe un centre cortical moteur du larynx dans chaque hémisphère cérébral ;

2° Ce centre siège au niveau du pied de la troisième circonvolution frontale et du sillon qui la sépare de la frontale ascendante ;

3° Les fibres émanées de ce centre passent au niveau de la partie externe du genou de la capsule interne, formant dans le faisceau géniculé un faisceau moteur laryngé indépendant du faisceau de l'aphasie et du faisceau de l'hypoglosse;

4° Le centre laryngé a une action croisée. Sa destruction détermine la paralysie totale (position cadavérique) de la corde vocale du côté opposé.

*
* *

Les grandes lignes du vocalisme et de la dérivation dans les langues indo-européennes, par M. Regnaud, professeur de sans-

crit à la Faculté des lettres de Lyon. (Une brochure in-8, 16 p., Leroux, éditeur, Paris.)

Réduction de tous les phénomènes que présente le vocalisme indo-européen à deux grands faits : l'affaiblissement et l'alternance, qui se sont développés simultanément. Tableaux qui résument la théorie. Indication des causes des faits en question. Lumière qu'ils jettent sur les stages les plus anciens de la dérivation. Formation des principaux noyaux radicaux en sanscrit et en grec.

*
* *

Le véritable système vocalique indo-européen. — Preuves et réductions nouvelles, par M. Regnaud. (Article de 22 p. dans la *Revue de Linguistique*, n° du 15 janvier 1890.)

Nouvel exposé des théories contenues dans la brochure ci-dessus. Indication des faits nombreux qui viennent s'ajouter aux preuves déjà fournies.

Explication de différents phénomènes phonétiques qui concernent plus particulièrement le latin. L'article se termine par des généralités sur la méthode applicable aux analyses linguistiques au point de vue de la dérivation.

*
* *

Revue de philologie française et provençale (ancienne *Revue des Patois*), tome III, 1889, par L. Clédat, professeur à la Faculté des lettres de Lyon.

La *Revue des Patois*, en changeant de titre, a élargi son cadre. Sans abandonner l'étude des patois, elle s'est proposé de faire une place aux questions de grammaire historique, et de poursuivre jusqu'à nos jours l'étude du français proprement dit. On trouvera notamment dans le tome III (p. 241-281), un article sur « l'accord du participe passé », concluant à la simplification des trop fameuses règles du participe. A cet article ont collaboré : MM. Michel Bréal, Gaston Paris, Louis Havet, Chabaneau, Marty-Laveaux, Crouslé, Delboulle, Brunot, Félix Hément, Antoine Thomas, Bastin, Jean Fleury.

Tableau comparatif pour servir à l'étude des mouvements du consonantisme dans les langues germaniques, par M.-J. Grandjean, professeur libre d'allemand et d'anglais, 69 p.

L'auteur a poursuivi un double but : 1° prouver que dans les langues germaniques les idées *d'aller*, *s'agiter*, *agir*, *courir*, *couler*, *sauter*, *jaillir*, *circuler*, *se courber*, *heurter*, *etc.*, sont en général représentées par des parties radicales qui sont à l'état de variantes phonétiques les unes à l'égard des autres ; 2° faire voir parallèlement que ces mêmes parties radicales, quand elles ont pour initiale une consonne gutturale forte ou douce, commençaient antérieurement par un groupe composé de $s+k$. Très souvent le *s* est tombé en laissant à l'initiale le *k* qui s'est fréquemment adouci ensuite en *g* ou *h*, sons qui, à leur tour, sont tombés devant *w*.

Ces faits, à la démonstration desquels est consacré un nombre considérable d'exemples empruntés à tous les dialectes, semblent de nature à fournir une explication toute différente de celle qui a cours, en ce qui concerne l'ensemble des phénomènes phonétiques, dont la loi dite de Grenim a prétendu résumer les rapports.

*
* *

Contribution à l'étude de la musique hindoue, par J. Grosset, ancien boursier d'études près la Faculté des lettres de Lyon, membre de la *Société asiatique* de Paris et de l'*Asiatic Society* de Londres, 71 p.

Edition critique suivie d'une traduction française du vingt-huitième chapitre (inédit) du grand traité de Bharata sur la technique du théâtre de l'Inde. Ce chapitre traite particulièrement de la musique. L'auteur a fait précéder ce travail d'un *avant-propos* consacré à des considérations sur l'universalité du goût musical chez tous les peuples, et sur le rôle que cet art a joué dans la littérature indienne. Viennent ensuite des *Remarques préliminaires* sur l'établissement du texte d'après les deux manuscrits, l'un appartenant à M. Hall, l'autre à l'*Asiatic Society* de Londres que l'auteur avait à sa disposition. D'abondantes notes philologiques, critiques et bibliographiques, terminent l'ouvrage.

(Compte rendu dans le *Journal des Savants*, numéro de septembre, 1888.)

REVUE DES SOCIÉTÉS SAVANTES

Société de Médecine Berlinoise (*Séance du 7 mai 1890*).

Suture du palais sans section des muscles.

Depuis le mois d'octobre dernier, M. Julius Wolff a pratiqué neuf fois la suture du palais divisé congénitalement, sans avoir recours à la section des muscles, et le résultat a toujours été excellent.

Ce n'est donc pas la tension des muscles qui s'oppose à la réunion Quant aux résultats fonctionnels ils ne sont pas moins bons que les résultats opératoires, ainsi qu'on peut en juger en examinant un jeune enfant présenté par l'orateur et opéré le 2 avril dernier.

*
* *

Société pathologique de Londres. (*Séance du 12 mai 1890.*)

Deux cas de persistance du canal thyro-hyoïdien.

M. R. Johnson a rapporté deux cas de ce genre dans la dernière séance de la Société de pathologie. Chez la première malade, âgée de quinze ans, une fistule s'était formée un peu au-dessus du sternum et l'on sentait un cordon arrondi qui remontait de là à l'os hyoïde. On pratiqua l'excision de ce cordon fibreux qui était percé d'un canal tapissé d'épithélium stratifié.

La seconde malade était âgée de six ans et, chez elle, une fistule était restée après l'évacuation d'un abcès situé au-dessus du cartilage thyroïde; un cordon fibreux contenant un fin canal allait de la fistule à l'os hyoïde. L'excision, pratiquée comme dans le cas précédent, amena une guérison complète.

M. Bruce Clarke a traité un cas, sans succès, par la cautérisation.

*
* *

Société de biologie (*Séance du 31 mai*).

M. Livon, professeur à l'Ecole de médecine de Marseille, fait la communication suivante sur la *physiologie des nerfs récurrents* :

Malgré les nombreux travaux publiés sur la physiologie des muscles du larynx, la question de l'innervation de ces muscles n'est pas encore bien élucidée et la divergence la plus grande

existe entre les physiologistes qui, surtout à l'étranger, se sont occupés de cette partie de la physiologie.

Il suffit de parcourir les travaux les plus récents pour voir combien les auteurs diffèrent d'opinion sur le rôle joué par les récurrents, les principaux nerfs moteurs du larynx.

Ainsi Donaldson admet que l'excitation des récurrents donne toujours, avec les courants faibles à interruptions lentes ou rapides, une dilatation de la glotte, et que son occlusion est produite toujours par les courants forts (lents ou rapides).

Franklin Hooper, au contraire, fait jouer un rôle à la rapidité des interruptions. Pour lui l'occlusion est produite plus facilement en augmentant le nombre des vibrations qu'en augmentant l'intensité du courant.

La question était intéressante à reprendre. C'est ce qu'a fait M. Livon en tâchant, pour éviter toute erreur, d'enregistrer, chez le chien, les modifications de la glotte produites par l'excitation variée des récurrents.

A cet effet, les animaux étaient anesthésiés par le procédé Ch. Richet (injection intra-péritonéale de chloral et de morphine).

Par la trachée, largement ouverte pour permettre une respiration facile, M. Livon introduisait, entre les lèvres de la glotte, une petite ampoule de caoutchouc reliée à un tambour à levier. Il lui était ainsi facile d'enregistrer simultanément le temps, le rythme des excitations et les modifications de la glotte.

Les tracés ainsi obtenus permettent d'établir que les excitations faibles à 18 ou 20 interruptions à la seconde, donnent naissance à des contractions rythmiques des muscles de la glotte avec dilatation.

Le même rythme avec un courant moyen produit un résultat semblable.

Le même courant avec un rythme rapide produit l'occlusion complète.

Si pendant une même excitation on fait varier le rythme des excitations, les effets produits sont différents même avec des courants intenses ; le rythme lent produit des contractions musculaires isolées avec tendance à la dilatation ; le rythme rapide donne naissance à de l'occlusion avec persistance des contractions musculaires.

Si avec un rythme de 25 à 30, on fait varier l'intensité du courant, on voit l'occlusion se faire de plus en plus complète. Le

premier résultat obtenu n'est pas une dilatation, mais de petites contractions musculaires distinctes, puis l'occlusion commence tout en présentant les contractions musculaires signalées; enfin l'occlusion s'achève, ne présentant quelques petites contractions musculaires isolées qu'à la période initiale.

On peut donc, en faisant varier le rythme des excitations portées sur les nerfs récurrents, obtenir des effets distincts de dilatation ou d'occlusion.

Mais il faut dire que, dans les très nombreuses expériences faites par M. Livon, il n'a jamais pu obtenir la dilatation simple de la glotte sans avoir en même temps des contractions isochrones aux excitations. Tous les tracés obtenus sont démonstratifs sur ce point.

MÉDECINE PRATIQUE

Baume du Pérou dans les affections du larynx et du poumon. — La *Gazette des sciences médicales de Bordeaux* indique, d'après le *Progresso medico*, un certain nombre de formules usitées par le professeur SCHNITZLER. Celui-ci a expérimenté le baume du Pérou dans diverses affections du larynx, de la trachée, des bronches et du poumon, ainsi que dans les affections de la bouche, du nez et de la cavité naso-pharyngienne.

Les résultats sont, paraît-il, satisfaisants.

Il emploie le baume soit en pulvérisation, soit en insufflation, soit en badigeonnage, en pastilles ou en capsules.

Il préconise les pulvérisations de baume du Pérou surtout dans les affections catarrhales, chroniques ou aiguës de la membrane muqueuse de la bouche, du pharynx, du larynx et de la trachée.

La formule de la pulvérisation est la suivante :

Baume du Pérou.	0 gr. 25 centigrammes.
Emulsion.	250 grammes.
Chlorate de potasse	5 —
Eau de laurier-cerise	5 —
Essence de menthe poivrée.	5 gouttes.

Le baume du Pérou aurait le grand avantage de ne pas avoir la saveur désagréable de l'acide phénique, de la créosote ou de la créoline.

On peut encore insuffler l'une des deux préparations suivantes :

1.	Baume du Pérou	2	grammes.
	Alun pulvérisé	10	—
	Sucre de lait	10	—
2.	Baume du Pérou	2	—
	Sous-nitrate de bismuth	10	—
	Sucre de lait	10	—

*
* *

Les badigeonnages se font avec :

Chlorhydrate de cocaïne	0 gr. 50	centigrammes.
Baume du Pérou	10	grammes.
Alcool	10	—
Eau de menthe	5	gouttes.

Il faut examiner attentivement les urines à la suite de ce médicament, car quelquefois on peut rencontrer des cas de néphrite comme en a observé Litteh.

NOUVELLES DIVERSES

MODIFICATION DE L'ÉCRITURE MUSICALE

Germanisons, germanisons ! Tel est le mot d'ordre actuellement en honneur à la cour d'Allemagne, qui a l'intention de supprimer les termes en langues étrangères dans la musique employée par l'armée, et de les remplacer par leurs équivalents allemands.

L'écriture musicale elle-même ne sera pas épargnée. S'il faut en croire les échos des réformes actuellement discutées, les portées seraient, à l'avenir, de six lignes au lieu de cinq, afin de réduire le nombre des petites lignes supplémentaires, et d'arriver ainsi à ce que la première ligne supplémentaire supérieure et la première ligne supplémentaire inférieure, deviennent exactement les limites de deux octaves. Par ce moyen, la note formant le milieu de ces deux octaves se trouvera juste au milieu de la portée. D'autre part, les notes de la basse auront la même disposition que les notes de la partie haute. La clé

de *fa* subsistera, mais simplement pour indiquer que les notes sont situées deux octaves plus bas. Le ministre de la guerre exprime la conviction que le patriotisme et la discipline militaire sauront faciliter l'accomplissement de toutes ces réformes.

*
* *

ÉPIGRAMME DE BOILEAU

SUR LA MANIÈRE DONT SANTEUL (1) RÉCITAIT SES VERS

Quand j'aperçois sous ce portique
Ce moine au regard fanatique,
Lisant ses vers audacieux,
Faits pour les habitants des cieux,
Ouvrir une bouche effroyable,
S'agiter, se tordre les mains,
Il me semble en lui voir le diable
Que Dieu force à louer les saints.

*
* *

L'Académie des beaux-arts a décerné le prix Bordin, 3,000 fr., dont le sujet était cette année : *De la Musique en France*, à M. Arthur Coquart, auteur du manuscrit nº 4, portant pour devise : « L'expression est le caractère même de la musique. »

Toutes nos félicitations.

*
* *

TRANSPOSITION DE VOIX

On lit dans *la Tribune de Genève :*

« L'inventeur du grammophone a fait une remarque fort intéressante au point de vue des sons. Il arrive à transporter la voix d'une personne ayant parlé dans son instrument et à la rendre à une octave plus haute ou plus basse, de telle sorte, par exemple, que la voix d'un homme a l'air d'être celle d'une femme. Il en est résulté qu'un monsieur, entendant sa propre voix ainsi transposée, s'est écrié : « Mais, c'est la voix de ma sœur. » On n'avait jusque-là remarqué aucune ressemblance entre les deux voix. Il paraîtrait donc qu'il existe dans les sons vocaux des ressemblances de familles comme dans les traits de la figure. »

(1) Poète célèbre par ses hymnes latines à la louange des saints.

Le Directeur : Dr CHERVIN.

Tours, imp. PAUL BOUSREZ. — Spécialité de publications périodiques.

EXAMEN DU CERTIFICAT D'APTITUDE A L'ENSEIGNEMENT DU CHANT

On nous communique l'avis suivant :

« Un examen pour l'obtention du certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les écoles communales de la ville de Paris (degré élémentaire), aura lieu le jeudi 10 juillet 1890.

« Les inscriptions seront reçues à la préfecture de la Seine (direction de l'Enseignement, 3e bureau, rue Lobau, 2, à l'entresol), de 11 heures à 4 heures, jusqu'au lundi 30 juin inclus.

« Cet examen est exclusivement réservé aux membres de l'enseignement public du département de la Seine. »



CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

En vertu du nouveau règlement du Conservatoire, les membres des comités d'examen des classes de déclamation lyrique et de déclamation dramatique, ont désigné les scènes dans lesquelles se présenteront les concurrents d'opéra, d'opéra-comique, de tragédie et de comédie, à la fin de l'année.



Voici la liste des morceaux d'exécution désignés pour les principaux concours des classes instrumentales du Conversatoire : Piano, hommes : 1re Ballade de Chopin ; piano, femmes : Concerto en *Sol* mineur, de M. C. Saint-Saëns. — Piano (classes préparatoires), hommes : 3e concerto de Henri Herz ; piano (classes préparatoires), femmes : Concerto en *la* mineur d'Hummel. —Harpe : Concerto, op. 81, de Parish-Alvars. — Violon, 1er concerto de Paganini. — Violon (classes préparatoires) : 19e concerto de Kreutzer. — Violoncelle : 8e concerto de Romberg. — Contrebasse : Morceau de concours de M. Verrimst.



L'ordre dans lequel auront lieu, cette année, les concours du Conservatoire de musique a été établi de la manière suivante :

CONCOURS A HUIS CLOS

Lundi 30 juin	Harmonie (Hommes).
Mardi 1er juillet	Solfège, Instrumentistes.
Mercredi 2 —	— —
Jeudi 3 —	Solfège, Chanteurs.
Vendredi 4 —	— —
Samedi 5 —	Violon (Classes préparatoires).

Lundi 7 juillet		Fugue.
Mardi 8	—	Harmonie (Femmes).
Mercredi 9	—	Piano (Classes préparatoires, Femmes).
Jeudi 10	—	Piano (Classes préparatoires, Hommes).
Vendredi 11	—	Orgue.
Samedi 12	—	Accompagnement au piano.

CONCOURS PUBLICS

Samedi 19 juillet		Contrebasse, Violoncelle.
Lundi 21	—	Chant (Hommes).
Mardi 22	—	Chant (Femmes).
Mercredi 23	—	Tragédie, Comédie.
Jeudi 24	—	Harpe, Piano (Hommes).
Vendredi 25	—	Piano (Femmes).
Samedi 26		Opéra-Comique.
Lundi 28	—	Violon.
Mardi 21	—	Opéra.
Mercredi 30	—	Instruments à vent.

***

Le samedi 21 juin a eu lieu, à l'Institut, audition et jugement des cantates pour le prix de Rome. Les cinq cantates ont été entendues dans cet ordre et avec cette interprétation :

1° M. Bachelet, premier second grand prix en 1887, élève de M. E. Guiraud; interprètes: Mlle de Montalant, MM. Imbert de la Tour et Martpaoura;

2° M. Lutz, élève de M. Guiraud ; Mme Lyven, MM. Defly et Plançon ;

3° M. Sylver, élève de M. Massenet ; Mme Yveling Rambaud, MM. Clément et Fournets ;

4° M. Fournier, élève de M. Léo Delibes, deuxième second grand prix en 1889 ; Mme Montalba, MM. Engel et Dubulle ;

5° M. Carraud, élève de M. Massenet ; Mlle Baretti, MM. Cossira et Taskin.

— Voici le jugement rendu par l'Académie :

Premier Grand Prix, M. Carraud ;

2e Premier Grand Prix, M. Bachelet ;

1er Second Grand Prix, M. Lutz;

2e Second Grand Prix, M. Sylver.

Sans violer le huis clos, strictement observé, nous pouvons dire que l'ensemble des concours de cette année a été plus que satisfaisant.

Imp. Paul Bousrez, 5, rue de Lucé, à Tours.

TOME I. Septembre-Octobre 1890 Nos 9-10

LA VOIX

PARLÉE ET CHANTÉE

ANATOMIE, PHYSIOLOGIE, PATHOLOGIE
HYGIÈNE ET ÉDUCATION

REVUE MENSUELLE

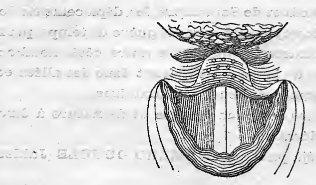
PUBLIÉE

Par le Docteur CHERVIN

DIRECTEUR DE L'INSTITUTION DES BÈGUES DE PARIS

Avec le concours

DES MÉDECINS, PROFESSEURS, CRITIQUES ET ARTISTES LES PLUS COMPÉTENTS



PARIS

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

Avenue Victor-Hugo, 82.

Prix de l'Abonnement : 10 francs par an (mandat-poste).

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE SEPTEMBRE-OCTOBRE 1890

AVIS

Plusieurs abonnés nous ont fait remarquer que, pendant les mois d'Août et de Septembre, les déplacements de villégiature et de voyage ne laissent guère de temps pour les lectures sérieuses, et que, d'un autre côté, nombre de brochures et de journaux s'égarent dans des allées et venues à la poursuite de leurs destinataires.

Ces raisons nous ont paru fondées et de nature à être prises en considération.

Nous avons déjà publié un NUMÉRO DOUBLE (Juillet et Août).

Nous publions encore aujourd'hui un NUMÉRO DOUBLE (Septembre et Octobre).

Puis, nous reprendrons ensuite la série régulière de notre publication Mensuelle.

1re ANNÉE N°s 9-10. SEPTEMBRE-OCTOBRE 1890.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE

LA CHAIRE ET LE THÉATRE

Par M. Albert LAMBERT, de l'Odéon.

> Il y a plus d'éloquence dans le ton de la voix que dans le choix des paroles.
>
> Il y a une éloquence dans les yeux et dans les airs de la personne qui ne persuade pas moins que celle de la parole. LA ROCHEFOUCAULD.

— Alors, vous êtes venu à notre dernière ordination ?

— Oui, Monsieur l'abbé, et j'ai eu le plaisir d'entendre le sermon plein d'émotion et d'élévation que vous avez prêché.

— Euh, euh ! soyez sincère, il n'a fait aucune sensation... n'est-ce pas ? Non que j'attache la moindre importance à des succès frivoles, mais j'aurais eu plaisir à impressionner un peu plus mon auditoire.

— Pourtant, Monsieur l'abbé, je vous assure....

— N'insistez pas, je suis jugé et par un excellent juge. Monseigneur, au cours de ses éloges, froids d'ailleurs..., oh ! très froids ! a su me glisser une critique nette et décisive qui, malgré la douceur avec laquelle il la formula, m'a fait connaître la grande faute de mon sermon.

— Et quelle est-elle ?

— La monotonie, la fastidieuse monotonie. Soyez franc, à votre tour. Quel est votre avis ?

— A un homme de votre valeur, à un prêtre de votre vertu, il ne faut point déguiser la vérité; eh bien, Monseigneur

avait raison. Votre homélie a été dite d'un ton sourd, sans nuances, et, bien que très hautement inspirée, a paru monotone et sans intérêt.

— Mais vous me désespérez... Vous croyez que le sens du sermon n'y était pour rien, la froideur du sujet, le manque d'inspiration...

— En aucune façon, Monsieur l'abbé. Votre sujet était bien choisi, vos points très distincts, la forme très élevée et très attachante, l'inspiration très chaleureuse et très soutenue..

— Et avec cela j'ai été ennuyeux ?

— Et avec cela, comme a dit Monseigneur, vous avez été monotone.

— Alors, à quoi dois-je imputer ce terrible défaut ?

— A votre voix que vous n'avez pas travaillée, à votre diction que vous n'avez pas cultivée avec méthode.

— Nous ne pouvons pourtant pas étudier, comme des chanteurs ou des comédiens, l'art mondain de séduire les foules avec l'artifice de la voix et de la parole habilement déclamée.

— Et pourquoi? Pourquoi la parole sacrée serait-elle moins élégante et moins pure que la parole profane? Pourquoi mettrait-on moins de soins pour honorer et servir Dieu que pour amuser les hommes ?

D'ailleurs, pour que votre prédication puisse les convaincre, il faut d'abord qu'elle les séduise. Or, si dès le commencement de votre sermon, votre diction lente, hésitante les désintéresse, les berce et finalement les endort, quel bénéfice tirent-ils de ce résultat ? Qui veut la fin veut les moyens.

L'art de dire, c'est l'orthographe de la parole, sa ponctuation. Que penseriez-vous d'un auteur qui écrirait sans ponctuer ses phrases et emploierait « ad libitum » des expressions inexactes, impropres ?

Une mauvaise diction fait le même effet : l'auditeur perd le tiers des mots, ne peut plus raccorder la pensée, le sens

des phrases. Le ton déclamatoire et uniforme du prédicateur l'affadit, l'ennuie et l'endort. L'orateur s'émeut-il ? L'effet est encore pis. Ce sont des saccades imprévues, sans harmonie, sur des mots quelconques qui n'appellent pas de si bruyants éclats, donnant, au hasard, plus de valeur au pronom qu'au verbe, à l'adjectif qu'au substantif, etc., etc. Et son sermon ressemble beaucoup à la lettre qu'on serait forcé d'écrire en chemin de fer : la trépidation incohérente fait courir le crayon en zigzags inattendus. On fait des T au lieu d'L, des Y pour des F., ainsi de suite ; on brouille les mots qui grimpent les uns sur les autres et quand on veut relire, il est très difficile de reconstituer avec cette calligraphie chinoise ou arabe le sens de la pensée.

Voici la comparaison d'une diction qui n'a pas été cultivée, qui va à vau-l'eau, au gré de la parole. Et je m'étonne beaucoup, mais beaucoup, que vous n'ayiez pas de cours spéciaux de déclamation sacrée au séminaire, des cours dirigés par des hommes de l'art.

—C'est impossible! nous ne pouvons pas avoir l'air d'acteurs en chaire, — cela choquerait le bon goût et la piété des fidèles et d'ailleurs cela serait défendu par nos supérieurs. Le cas à dû se présenter et certainement des conciles ont dû éclairer la question. Non, un prêtre ne doit pas, ne peut pas avoir l'air d'un acteur.

— Permettez-moi de vous dire, Monsieur l'abbé, que ce n'est pas l'art de dire qui donne ce que vous appelez l'air acteur, c'est le milieu, la forme de certains rôles, certaines attitudes exigées par les divers personnages des drames, des tragédies, les types spéciaux des différents répertoires et aussi la disposition du théâtre. Ajoutez à cela les mœurs particulières, les coutumes de ce monde auquel l'art théâtral fait une existence à part. Mais un acteur spécialiste, celui que la nature aurait voué par son physique et son tempérament à un seul type, prendrait si vite une si complète incarnation de son

personnage, qu'il aurait beau réagir par la suite, il ne serait jamais que ce personnage.

Ainsi Geoffroy du Palais-Royal, — pardon, vous ne pouvez l'avoir connu, — Geoffroy, l'étonnant comédien, jouait couramment les rôles de « Bourgeois ».

Il était « bourgeois » des pieds à la tête. Il n'eût peut-être jamais pu, non par défaut de talent, car il en avait beaucoup, mais comme manière d'être, incarner soit un soldat, un dandy, un ouvrier, etc.

Or,—excusez ce rapprochement irrévérencieux,—le prêtre est un rôle divin dont vous prenez tous les jours les allures nobles, simples et pures dans l'exercice du sacerdoce. La diction de vos sermons s'adapte à merveille aux gestes religieux et sacrés, elle corrobore l'attitude que votre caractère pastoral doit prendre. Elle ne peut qu'ennoblir et perfectionner votre façon d'être ; elle épure les défectuosités de la voix : éraillement, grasseyement, zézaiement, etc., la rend souple, modeste, suave, élevée, chaude, indignée au besoin du discours ; elle apprend la route certaine du cœur, elle révèle la communication sympathique qu'il faut pour émouvoir l'âme des foules, elle plaît, elle séduit, elle charme, elle convainc. Elle vous perfectionne dans un rôle, en effet, celui que vous devez jouer toute votre vie, puisque, vous le disiez l'autre jour : *Tu es sacerdos in eternum secundum ordinem Melchisedech !*

Et quand l'art vous donnerait une certaine connaissance de tous les milieux et la facilité d'y parler le langage de chacun, où serait le mal? N'êtes-vous pas, par votre ministère sacré, obligé de pénétrer dans toutes les grandeurs et dans toutes les fanges ? Ne pouvez-vous être appelé à prêcher les masses révoltées du peuple comme les somptueuses corruptions des grands? Pour donner de l'accent à vos comparaisons, ne vous faudra-t-il pas employer l'ironie, le sarcasme, et, pour mieux vous faire comprendre, ne

vous faudra-t-il pas savoir graduer votre langage selon les intelligences auxquelles vous parlerez? L'art de la diction vous apprendra tout cela et vous donnera surtout le privilège important de vous faire écouter; le talent et l'inspiration feront le reste.

Il y a fort peu de bons prédicateurs, mais croyez bien que ces privilégiés, déjà investis du don suprême de l'éloquence, ne se fient pas absolument à l'inspiration extemporanée. La même raison qui leur dicte tel mouvement de discours leur fait travailler la façon d'en exprimer les mots, d'en colorer l'importance, d'en faire valoir l'expression pour qu'elle pénètre en pleine pensée comme un trait savamment lancé.

Par l'étude, vous évitez l'excès de chaleur, l'emballement — comme on dit — qui précipite le débit, rend la voix braillarde et en brise les éclats en vibrations désordonnées aux angles des piliers, aux nervures des voûtes, et fait de la période passionnée du sermon une apostrophe sans hauteur, sans distinction.

Vous apprendrez à respirer, à gesticuler de façon simple et d'accord avec la parole, et vous n'aurez pas l'air ainsi d'un insconscient cherchant à attraper, avec des gestes incohérents, des idées au vol, mais de penser fortement ce que vous direz avec autorité et énergie. C'est un art, direz-vous, soit ! mêlé d'artifice, soit encore ! Mais pour pêcher, il faut un filet et un appât. Pour prêcher aussi. L'éloquence est un filet d'or ; l'art de dire est un appât, et grâce à ces moyens vous augmenterez de jour en jour, pour Dieu, la pêche miraculeuse des âmes.

— Je vais méditer tout cela...

— Adieu, Monsieur l'abbé !

— Non... au revoir !

COMMENT ON GUÉRIT LE BÉGAIEMENT

Par le Dr CHERVIN

Directeur de l'Institution des Bègues de Paris

Chacun sait, aujourd'hui, que le bégaiement n'est justiciable que de certains exercices gymnastiques spéciaux des organes phonato-articulateurs.

Mais en quoi consistent ces exercices ?

Quelle en est la nature et le mode d'application ?

C'est ce qu'on ne sait généralement pas d'une manière bien précise, et c'est aussi ce que nous nous proposons d'exposer succinctement.

Il faut dire tout d'abord que par ces mots : *exercices gymnastiques de la parole*, il ne faut pas entendre des exercices vagues et indéterminés consistant, pour la majeure partie, dans la répétition de certaines phrases sacramentelles où l'on a accumulé, comme dans des chevaux de frise, les difficultés propres à tel ou tel bègue. Des exercices de ce genre seraient sans utilité.

On ne fait disparaître le bégaiement que si on l'attaque scientifiquement et méthodiquement.

La méthode que nous nous proposons de décrire ne consiste pas, en effet, à enseigner au bègue certains moyens pour éviter le bégaiement ou pour le dissimuler. Notre méthode repousse aussi bien l'intervention chirurgicale et médicamentaire, que l'emploi d'appareils et instruments quelconques placés dans la bouche, ou l'usage de certains artifices ou *trucs* de quelque nature qu'ils soient. C'est une méthode rationnelle, basée sur l'observation précise et minutieuse des phénomènes physiologiques qui président à l'acte de la phonation, et elle n'a d'autre but que d'en étudier et d'en faciliter la mise en pratique. C'est une sorte de phonascie que nous avons créée spécialement à l'usage des bègues.

MÉCANISME DE LA PAROLE

Pour parler, il faut exécuter une série d'actes qu'on peut ranger sous trois chefs principaux :

1° Élaboration de la pensée ;

2° Volonté de l'exprimer ;

3° Émission des sons représentatifs de cette pensée.

Chacun de ces actes doit être accompli d'une certaine manière, sous peine d'éprouver soit une impossibilité absolue, soit un obstacle plus ou moins grand dans son exécution.

Voyons donc quelle différence nous observons chez le bègue, comparé à l'homme dont la parole est libre et chez lequel la fonction s'exécute physiologiquement :

1° *Elaboration de la pensée.* — Il semble au premier abord que, chez le bègue, le travail d'élaboration de la pensée s'accomplisse d'une façon normale. Il n'en est malheureusement pas toujours ainsi. Et il n'est pas très rare de rencontrer des bègues qui déclarent spontanément que, sous l'influence d'une émotion plus ou moins vive, provoquée par les motifs les plus insignifiants, il leur arrive de ne plus pouvoir parler, parce qu'ils sont tellement troublés qu'ils n'ont plus la faculté d'avoir des idées ; le mécanisme de la pensée ne fonctionne plus chez eux ;

2° *Volonté de l'exprimer.* — D'autre part, il arrive souvent que le bègue reste bouche béante sans prononcer une seule syllabe. Il a conçu une idée, mais la volonté de l'exprimer est entravée par un trouble quelconque, et l'ordre d'émission des sons représentatifs de l'idée conçue n'arrive pas aux organes phonateurs, qui, naturellement, restent au repos.

Mais, nous dira-t-on, quelle preuve avez-vous que ces troubles, dans l'élaboration de la pensée ou dans la volonté de l'exprimer, sont l'origine des désordres causés dans la phonation ?

Nous répondrons que nous faisons appel, dans cette occasion, au témoignage des bègues eux-mêmes. Ce sont eux, en effet, qui, lorsqu'ils ont pris l'habitude de s'observer et de se rendre compte des difficultés qu'ils éprouvent à parler, nous ont dit qu'ils avaient parfaitement conscience des troubles psychiques dont ils étaient victimes. « Je n'ai pas pu parler, m'a-t-on souvent répété, non parce que le mot était difficile, mais parce que *je n'avais pas d'idées, — je ne pouvais pas penser, — la nuit se faisait dans mon cerveau.* Je n'ai pas pu parler, me disaient d'autres sujets, quoique je susse parfaitement ce que je voulais dire, parce que *je n'avais pas la force, je me sentais incapable de l'énergie suffisante pour commander à mes organes ; — ma volonté était impuissante et comme paralysée.*

3° *Émission des sons.* — Les troubles dans l'élaboration de la pensée et l'énergie volitionnelle de l'expression de cette pensée, manquent assez souvent chez les bègues, tandis qu'ils éprouvent toujours une grande gêne dans l'émission des sons. C'est là, en effet, le signe en quelque sorte pathognomonique du bégaiement. Il est donc nécessaire d'étudier avec soin le siège, la manière d'être et l'importance de cette difficulté. Le trouble dans l'émission des sons se produit tantôt au commencement, tantôt au milieu, tantôt à la fin des mots ; le plus souvent il se présente sur la première syllabe de la phrase.

Mais doit-on s'arrêter particulièrement sur les manifestations extérieures du bégaiement ? Doit-on déclarer que le bègue qui répète indéfiniment la même syllabe et dont le visage est défiguré par des grimaces affreuses, est plus gravement atteint que le bègue qui s'arrête plus ou moins, de temps en temps seulement, dont le visage est calme et dont le bégaiement présente des intermittences très marquées, au point de disparaître quelquefois complètement

pendant assez longtemps ? Non, assurément, ce n'est pas ce qui doit retenir l'attention de l'observateur.

Lorsqu'un bègue se présente à nous, ce que nous devons noter c'est la manière dont il pratique le rythme respiratoire pendant la phonation. Il faut nous rendre compte s'il bégaye pendant l'inspiration ou pendant l'expiration, s'il lance le courant d'air expiré par la bouche ou par le nez, s'il ne laisse pas échapper, avant de parler, une partie de l'air destiné à la parole, soit par le nez, soit par la bouche.

Voilà quels sont les points particulièrement instructifs à reconnaître. Les autres phénomènes : grimaces, intermittences, difficulté plus ou moins grande de s'exprimer, sans être dépourvus d'intérêt et d'utilité, ne viennent qu'au second plan.

Ce sont les troubles respiratoires qui fixent le pronostic et décident du traitement.

Ce que nous venons de dire de la perturbation du rythme respiratoire est souvent tellement accusé que les bègues eux-mêmes le constatent. Ils se plaignent de ressentir une oppression très marquée lorsqu'ils parlent, et pour peu qu'ils conversent longtemps, ils éprouvent une véritable fatigue provenant des efforts respiratoires qu'ils sont obligés de faire pour prononcer la moindre phrase.

Il se peut que le bégaiement se produise lorsqu'un seul des trois actes principaux de la parole est troublé dans son mécanisme ; mais le plus souvent il n'y a pas qu'un désordre isolé. C'est à un défaut d'harmonie entre ces différents actes qu'est dû le bégaiement.

Le but d'une méthode rationnelle est donc de chercher à rétablir la coordination nécessaire entre le cerveau qui commande et les organes vocaux qui doivent obéir.

Tel est le but de notre méthode.

Montrons maintenant comment notre méthode procède montrons comment elle parvient à régler le travail d'élabo-

ration de la pensée, comment elle fortifie l'énergie de la volonté, comment elle lutte contre les perturbations du rythme respiratoire et les désordres musculaires qui frappent la langue, les lèvres ou le larynx lui-même. En un mot, comment on guérit le bégaiement par la méthode Chervin.

TRAITEMENT. — MÉTHODE CHERVIN

Le traitement des bègues par la méthode Chervin dure vingt jours et se compose de deux parties : traitement moral, traitement fonctionnel. — Le plus souvent ces deux traitements se font simultanément ; mais, pour plus de clarté, nous allons les décrire séparément.

Traitement fonctionnel. — Il faut, tout d'abord, rétablir le rythme respiratoire. Et pour cela, il faut apprendre au bègue à respirer et à utiliser sa respiration au point de vue de la parole. Il y a donc des exercices méthodiques de respiration dans lesquels on enseigne pratiquement au sujet comment on prend l'inspiration, comment se fait l'expiration, comment enfin ces deux temps doivent être précédés d'un repos pendant lequel la bouche doit rester fermée.

Ces exercices se font d'abord *à blanc*, c'est-à-dire en laissant échapper l'expiration, comme dans un soupir, sans faire vibrer les cordes vocales. Nous utilisons plus tard l'expiration pour prononcer des sons séparés, puis des sons liés. Les voyelles étant plus faciles à prononcer que les consonnes, ce sont les voyelles que nous choisissons de préférence pour commencer.

Après les voyelles viennent les consonnes et nous nous occupons de l'étude du mécanisme de la prononciation de chacune d'elles.

Lorsque les éléments de la parole ont été parfaitement étudiés, que les difficultés portant sur telles ou telles consonnes ont été vaincues par des exercices gymnastiques spéciaux, nous passons à l'étude des syllabes, puis des mots, enfin des phrases et des discours.

Nous ajouterons que nous attachons une très grande importance à ce que, dans ces exercices, toutes les syllabes des mots soient clairement et nettement prononcées. Ce n'est pas à dire que l'élève doive syllaber de telle manière que les mots soient pour ainsi dire désarticulés ; assurément non. Nous repoussons énergiquement cette manière de faire, qui consiste à marquer la syllabation des mots par un geste de la main ou par l'oscillation réglée d'un pendule quelconque ; on obtient ainsi une diction saccadée, martelée, qui désagrège les mots et leur enlève leur unité. Nous pratiquons, au contraire, une syllabation naturelle, une syllabation dans laquelle les syllabes des mots se succèdent lentement, sans intermittence, sans saccade. Et de même que les syllabes sont liées les unes aux autres pour former les mots, de même nous exigeons que, dans nos exercices, toutes les syllabes d'un même mot soient liées entre elles par un léger traînement de la voix.

Tous ces exercices se font avec une excessive lenteur, surtout les dix premiers jours du traitement. Mais peu à peu la vitesse des exercices augmente, la diction s'accélère et, lorsque le traitement est terminé, l'élève parle avec l'allure habituelle à tous les gens qui parlent posément, nettement et sans bredouiller.

Voilà pour la partie fonctionnelle du traitement. Il est bon d'ajouter que le rétablissement du jeu normal de l'appareil phonateur et articulateur, est singulièrement facilité par plus de trois cents exercices mûrement réfléchis et appropriés aux difficultés que rencontrent les bègues dans les diverses phases de la phonation.

Traitement moral. — Quant à la partie morale du traitement, voici comment nous la comprenons :

Ces exercices se font très lentement, avons-nous dit, et cela est indispensable non seulement pour que les organes s'habituent à fonctionner d'une manière régulière et normale, mais encore pour mettre de l'ordre dans le travail d'élaboration de la pensée. Nous nous efforçons, en même temps, de discipliner les organes et nous fortifions considérablement l'énergie du commandement, en assujettissant l'élève à commencer en même temps que le professeur, à finir en même temps que lui ; en un mot, à le suivre et à l'imiter servilement dans toutes les variations de l'exercice. Car notre méthode étant basée sur l'imitation, le professeur fait lui-même l'exercice et l'élève le répète. Les bègues, en effet, ont plus besoin de modèles que de critiques. En contraignant l'élève à subordonner la manœuvre de sa respiration et de son articulation au commandement qu'il reçoit de son professeur, sa volonté s'habitue à commander rapidement, à donner aux organes les ordres précis pour l'exécution des actes les plus variés et les plus différents qui lui sont dictés par l'initiative raisonnée, calculée et prévoyante du professeur.

Durée du traitement. — Il n'est pas inutile de dire que le traitement institué par notre méthode ne dure que trois semaines.

La première semaine est consacrée à l'étude des éléments de la parole et à l'exercice méthodique de la respiration. Pendant cette période, le bègue doit rompre entièrement avec son ancienne manière de parler et jeter les fondements de nouvelles habitudes phonatrices. Nous considérons comme un puissant adjuvant de ce travail le silence complet, absolu, que nous imposons à nos élèves pendant cette première semaine, — en dehors des heures d'exercice bien entendu.

Du jour où il a commencé le traitement, il faut non seule-

ment que l'élève ne bégaye plus, mais encore qu'il oublie son bégaiement et qu'il perde jusqu'au souvenir de la manière dont il bégayait. Et voici comment nous parvenons à ce but : D'abord, nos exercices sont faits et pratiqués de telle sorte que le bègue le plus gravement atteint ne peut pas bégayer en les disant ; puis, pour ne pas compromettre les résultats donnés par ces mêmes exercices, nous lui recommandons avec soin de ne pas causer. Il est évident, en effet, que tant que les principes de la méthode ne sont pas suffisamment connus de l'élève et qu'il n'est pas complètement rompu à leur pratique, il ne les appliquera pas dans la conversation. Donc, en lui laissant la liberté de parler en dehors des exercices, on s'exposerait à le voir oublier, d'un côté ce qu'il aurait appris d'un autre : il s'établirait ainsi une balance qui ne se solderait jamais en sa faveur.

Ce silence rigoureux a encore un autre but. Il apporte le calme dans la pensée de l'élève et, comme nous le disions plus haut, il lui fait oublier jusqu'au souvenir du bégaiement. C'est là un effet sédatif qui n'est pas à dédaigner et que nous voyons pratiquer tous les jours, avec succès, dans la médecine mentale.

La seconde semaine, l'élève recouvre la liberté de la parole. Le moment est venu pour lui de faire usage des principes qui lui ont été enseignés. Désormais, il peut parler, car il ne bégayera plus, pour peu qu'il veuille s'astreindre à parler très lentement et en mettant en pratique les observations qui lui ont été faites sur la respiration, sur les mouvements réguliers de la langue et des lèvres, sur la syllabation naturelle, etc., etc.

L'ère des difficultés commence pour lui ; mais c'est aussi le moment où, voyant ses progrès s'affermir de jour en jour, heureux de pouvoir parler sans bégayer, il comprend qu'il n'arrivera à se guérir que par une attention soutenue à ne rien négliger des recommandations de son professeur.

C'est en effet au travail persévérant du sujet, à son attention continuelle, à sa volonté énergique de se contrôler, de s'écouter parler, que sont dus les résultats vraiment merveilleux que nous constatons dans cette seconde semaine et qui, malgré l'habitude que nous avons de ce spectacle, sont toujours pour nous la cause d'une nouvelle émotion et d'une nouvelle surprise.

Et cela n'est-il pas surprenant, en effet, de voir, en huit jours de traitement, les grimaces, les spasmes, les hésitations, les répétitions les plus accusées disparaître comme par enchantement sous l'influence de la méthode, pour faire place à une parole claire, nette, facile, qui deviendra bientôt naturelle, agréable et harmonieuse, lorsque l'extrême lenteur méthodique imposée, pendant la seconde semaine, aura fait place à l'allure plus dégagée qui doit être pratiquée pendant la dernière semaine du traitement.

La troisième semaine est employée à consolider l'habitude nouvelle qu'a prise le sujet de parler avec précaution et méthode, et à perfectionner sa diction en la débarrassant de tout ce qu'elle pourrait avoir de choquant. Nous faisons en même temps une étude approfondie des coupures de la phrase et des inflexions de la voix. Nous remplaçons enfin la syllabation très marquée des premiers jours par une diction posée, mais légèrement accentuée, dans laquelle toutes les syllabes sont prononcées sans précipitation et surtout sans saccade. Il nous est facile d'arriver à ce résultat, parce que, dès le principe, nous avons habitué notre élève à traîner la voix en syllabant les mots et non à marteler les mots en détachant brusquement chaque syllabe. Il n'a donc qu'à diminuer peu à peu le traînement de la voix pour arriver à la diction naturelle d'une conversation ordinaire.

Pendant cette dernière semaine, nous conseillons à notre élève d'imiter les personnes qui parlent bien ; dont la diction, sans être d'une lenteur pédante, est calme et réfléchie ; dont

les inflexions de voix sont naturelles et variées ; dont les phrases, bien coupées au double point de vue de la respiration et du sens, sont faciles à comprendre et agréables à entendre. En un mot, nous nous efforçons, par l'étude raisonnée et minutieuse de l'art de bien dire, de transformer le bègue d'autrefois en un lecteur et un causeur élégant, habile et expérimenté.

Convalescence.— Mais, dira-t-on, lorsque les trois semaines de traitement sont écoulées, les élèves n'ont-ils plus besoin de s'observer, de s'exercer, et la nouvelle habitude est-elle suffisamment enracinée en eux pour qu'ils puissent, sans danger, laisser de côté toute espèce d'exercices, parler sans précaution et se fier uniquement et complètement aux résultats acquis pendant le traitement ?

Loin de moi la pensée d'une pareille prétention !

Lorsque notre élève nous quitte, nous le considérons comme un convalescent qui a encore besoin de soins et de précautions pour achever son complet rétablissement.

Aussi, laissons-nous entre ses mains des instructions spéciales pour qu'il puisse continuer chez lui l'application de la méthode. Combien de temps doivent durer ces exercices de *convalescence ?* Il est bien difficile de leur assigner un terme exact et précis ; leur durée varie, en effet, avec l'assiduité que l'élève apporte dans ce petit travail de persévérance. Toutefois, pour un élève attentif et sérieux, il suffit le plus souvent de travailler, pendant un mois, deux ou trois heures par jour.

On nous objectera peut-être que, puisque les trois semaines du traitement suivi dans notre Institution ne sont pas toujours suffisantes pour obtenir une cure radicale et certaine, mieux vaudrait déclarer tout de suite qu'il faut deux mois pour guérir le bégaiement et, par conséquent, garder nos élèves pendant tout ce temps sous notre direction.

Une expérience déjà longue nous permet de répondre avec assurance que ce délai de trois semaines de traitement, qui paraît trop court au premier abord, est complètement suffisant et qu'une prolongation serait absolument et certainement inutile. Tout ce que l'élève peut acquérir sous la direction du professeur, c'est-à-dire la régularisation du mécanisme de la phonation et le rétablissement de l'harmonie entre l'organe célébral et l'appareil phonato-articulateur, est toujours obtenu dans les vingt jours de traitement. Au bout de ce temps, l'élève est en quelque sorte saturé de la méthode. Il a besoin de voler de ses propres ailes, de se retrouver dans un milieu moins spécial que celui dans lequel il a vécu pendant ces trois semaines; il a besoin d'être abondonné à lui-même. Cet abandon lui est absolument indispensable pour donner de la fermeté à sa guérison. Mais, pour le mettre en garde contre les écueils qu'il pourrait rencontrer sur sa route, il est bon qu'il continue à vivre quelque peu en communauté d'idée avec la méthode, et c'est pour cela que nous lui conseillons de faire quelques exercice de persévérance qui lui sont parfaitement suffisants pour achever sa guérison.

Voilà, expliqué en quelques mots, comment nous arrivons à corriger le bégaiement.

Qu'il nous soit permis d'ajouter que, depuis 1844, que la méthode Chervin est pratiquée, elle a été jugée par plus de trente commissions officielles, dont les rapports aussi élogieux que désintéressés proclament à la fois ses résultats sérieux et l'excellence de ses principes.

Il nous suffira pour éclairer le lecteur de citer ici les conclusions du rapport fait à l'Académie de médecine en 1874, sur la demande de M. le préfet de la Seine, par une commission composée de MM. Baillarger, Bouvier, Hervez de Chegoin et Moutard-Martin, rapporteur :

1° Au point de vue scientifique, la méthode de traitement des bègues de M. Chervin est rationnelle;

2° Elle produit des résultats très remarquables et peut rendre des services signalés ;

3° Un de ses avantages importants est la promptitude des résultats qui paraissent se maintenir, comme la commission l'a constaté sur un certain nombre de sujets ;

4° Il y a lieu de l'encourager et de l'aider dans le bien qu'elle est appelée à accomplir.

LE CHEVROTEMENT

Par M. A. LAGET

Professeur de chant à Toulouse,
ex-artiste du Théâtre National de l'Opéra-Comique.

Le flambeau de la critique
Doit éclairer et non brûler.
FAVART.

I

Avant d'entrer en matière il est nécessaire, croyons-nous, de signaler certains faits qui sont en apparence étrangers à notre sujet, mais qui s'y rattachent au contraire d'une manière indissoluble et forment un tout *voulu*, indispensable, afin que le lecteur puisse décider, en connaissance de cause, à qui incombe la responsabilité de l'état de choses que nous déplorons : le chevrotement de la voix.

II

C'est une chose étrange, dans une époque comme la nôtre, où rien n'échappe à l'action de l'analyse et de la controverse, où tout s'examine, se pèse et se discute, que pas un chanteur francais n'ait eu le courage de protester contre les agissements des compositeurs modernes. Cette initiative a été prise par un étranger, M. Sontheim, premier ténor, qui refusa d'interpréter les opéras de Wagner, par la raison qu'il s'était seulement engagé à chanter et non à sacrifier sa voix. Il invoqua à l'appui de sa résistance le jugement de divers célèbres maîtres de chant.

Toute la presse allemande annonçait à cette époque que Richard Wagner venait de quitter Vienne pour aller à Venise, après avoir renoncé à la représentation de son opéra : *Tristan et Yseult*, les artistes ayant déclaré que leurs rôles n'étaient pas chantables.

Que de compositeurs, en France, mériteraient à cette heure qu'on leur donnât une pareille leçon !

Plusieurs d'entre eux se sont mis à la remorque de l'auteur de la célèbre Tétralogie, et au lieu de l'imiter seulement dans ce que sa manière a de génial, ils ont exagéré ce que son système a de défectueux.

Certes, la nouvelle école a raison de modifier l'ancien mode de composition qui consistait à répéter à satiété certains versicules, voire même certains mots, comme dans *la Dame Blanche*, par exemple, ou Georges Brown chante (nous copions textuellement) :

« Ah ! quel plaisir, ah ! quel plaisir,
Ah ! quel plaisir d'être soldat !
Ah ! quel plaisir ! ah quel plaisir,
Ah ! quel plaisir d'être soldat !
Ah ! quel plaisir d'être soldat !
Ah ! quel plaisir d'être soldat !
Ah ! quel plaisir d'être soldat ! »

Les compositeurs modernes ont encore eu raison de renoncer aux formules dont leurs prédécesseurs émaillaient la *Coda* de la plupart des morceaux, tels que : airs, duos, etc.

Enfin, l'introduction de l'élément symphonique dans les opéras modernes ne trouverait que des approbateurs, si l'harmonie et la mélodie se prêtaient un mutuel appui, et si la voix des chanteurs n'était pas étouffée par les manifestations bruyantes de l'orchestre.

Berlioz signalait dans le temps cette tendance des compositeurs français. Que ne dirait-il pas aujourd'hui ? Voici ce qu'il écrivait le 6 février 1852, dans le *Journal des Débats*.

« L'emploi judicieux des instruments les plus vulgaires, les plus grossiers même, peut être avoué par l'art, peut servir à accroître réellement sa richesse et sa puissance. Rien n'est à dédaigner dans les moyens qui nous sont acquis aujourd'hui ; mais les horreurs instrumentales dont nous sommes témoins n'en deviennent que plus odieuses, et je crois avoir démontré

qu'elles ont, pour leur part, beaucoup contribué à faire naître les excès vocaux qui ont motivé ces trop longues et, je le crains, trop inutiles réflexions.

« Ajoutez que ces mêmes excès, introduits graduellement par l'esprit d'imitation dans le théâtre de l'Opéra-Comique, y sont, eu égard aux conditions particulières de ce théâtre, de son orchestre, de ses chanteurs, du ton général de son répertoire, incomparablement plus révoltants. » Est-ce clair ?

Aujourd'hui l'élément symphonique a tout envahi, et l'orchestration bruyante, à jet continu, règne en souveraine sur toutes les scènes lyriques, au détriment de l'organe vocal et du public, qui s'ennuie à périr et déserte nos salles de spectacle. Toujours du grand opéra, plus d'opéra-comique. Et l'on s'étonne après cela que l'opérette soit en faveur ?

Pour qu'il puisse vivre, l'art est obligé de se modifier sans cesse, tout en demeurant le même dans son essence, nous savons cela ; aussi ne peut-on lui demander de se produire toujours sous la même forme et dans les mêmes conditions, les formules remplaçant les formules, le chant large proscrivant les *turlututu* de l'ancienne école, les nouveautés balayant les vieilleries, les enthousiastes d'aujourd'hui traitant de *rococo* les œuvres d'autrefois. Aussi, vu la révolution musicale provoquée par MM. les compositeurs, comprenons-nous, sans l'approuver, ce mot échappé à l'un d'eux : « Je ne signerais pas *le Chalet*.. »

Les compositeurs objectent, il est vrai, que le génie n'existe qu'à la condition de créer, et que tout art qui ne représente pas les besoins de son siècle est un genre bâtard et stérile.

Qu'il nous soit permis de dire que, sous prétexte de s'enrôler sous l'étendard du progrès, les compositeurs font fausse route dans leur marche en avant, en donnant à l'élément symphonique et au récitatif une importance absorbante. Combien ils réussiraient mieux s'ils s'inspiraient du proverbe latin : « In medio veritas. »

Chose étrange ! Les compositeurs exigent généralement qu'un chanteur possède une belle voix, exercée et qu'il sache la diriger. Or, pour que celui-ci possède toutes ces qualités, il est obligé de se livrer à un travail opiniâtre, et quand il a vaincu toutes les difficultés de l'art du chant : trilles, arpèges, gammes ascendantes et descendantes, sons piqués, etc., nos grands maîtres lui disent : « Qu'est-ce que cela ? nous n'en voulons

plus, c'était bon autrefois. » Et le chanteur est obligé de modifier sa manière et de se conformer au goût du jour.

« Le trille est d'un effet si ridicule, qu'un chanteur a l'air de commettre une action honteuse en le faisant. On en rougit pour lui. » Signé : Berlioz.

« Qu'y a-t-il de plus insignifiant qu'un point d'orgue ? Ce n'est ni du chant ni de la musique, c'est le dernier degré du lieu commun. » Signé : Massenet.

Pourtant la Pasta soulevait toute une salle avec un *trille* à inflexions, et nous constatons chaque jour que les points d'orgue des *Huguenots*, de *Lucie*, du *Pré-aux-Clercs*, etc., sont généralement très applaudis. Or, contrairement à l'opinion de feu Berlioz et de M. Massenet, nous disons avec Molière : « Ce qui fait plaisir est bon. »

La voix est détrônée ! D'un trait de plume MM. les compositeurs modernes ont supprimé la virtuosité, et nous nous demandons ce que seraient, s'ils vivaient, les grands chanteurs d'autrefois. Dans tous les cas, grâce au système de composition en honneur à cette heure, nous savons ce que sont beaucoup trop de chanteurs d'aujourd'hui : des *braillards* qui savent chanter, mais qui faute de pouvoir faire autrement, procèdent *à sons perdus, lancés à toute volée, par engueulées*, comme dit Berlioz. Cela vient de ce que la plupart des opéras du jour sont écrits dans des conditions inouïes de sonorité, à ce point qu'on n'entend presque plus, et souvent pas du tout, les paroles initiales d'une situation dramatique. Voilà où nous en sommes !

III

Si nous nous plaçons uniquement au point de vue local, les compositeurs, il faut bien le dire, n'ont pas conscience du mal qu'ils ont fait; sans cela, comment expliquer que les écoles de chant du monde entier aient périclité en même temps?

N'est-il pas avéré que depuis une trentaine d'années, l'orchestration est plus bruyante; qu'on écrit les rôles dans les limites extrêmes de la voix; que les opéras sont infiniment plus longs et plus fatigants qu'autrefois; qu'on introduit maintenant un, deux et même trois orchestres sur la scène; que le nombre des choristes est presque doublé en province et plus que triplé à l'Académie nationale de musique; que les cuivres se manifestent avec une sonorité plus éclatante; que tous les instrument

de bois ont été perfectionnés; que, dans les orchestres, le nombre des musiciens jouant du violon, de la quinte, du violoncelle et de la contre-basse a été considérablement augmenté?

Toutes ces questions se résolvent par l'affirmative. Et pendant que les compositeurs agissent, à l'égard de l'organe vocal humain, comme si c'était un fil de laiton qu'on peut changer à volonté, ou une corde qu'on peut tendre et détendre avec une précision mathématique, les facteurs d'instruments, de leur côté, opérant sur le bois et le métal, ont obtenu, au point de vue de la sonorité, des résultats inespérés, tandis que la voix, n'étant ni ductile ni malléable, est restée stationnaire, c'est-à-dire ce qu'elle était, ce qu'elle sera toujours. Or, par la même raison qu'on ne peut toucher au chiffre principal d'une proportion sans en changer le résultat, l'on n'a pas pu davantage augmenter la sonorité à l'orchestre sans la diminuer sur la scène, et ainsi s'est trouvée détruite la bonne harmonie qui existait entre les instruments et les voix.

Le mal est grand; toutefois il ne serait pas irrémédiable si MM. les compositeurs le voulaient bien, car ils sont maîtres de la situation; mais ils sont sur une pente glissante et rien ne les arrêtera probablement dans leur poussée en avant. En attendant, l'organe vocal, meurtri, ébranlé, subit en ce moment une rude épreuve. Hélas! il est trop vrai, — et c'est là que nous voulons en venir, — que la plupart des chanteurs chevrotent d'une façon déplorable. Ainsi, naguère, parmi les sujets attachés au théâtre de X***, le premier ténor chevrotait, le ténor léger chevrotait, le baryton d'opéra-comique chevrotait, la basse chantante et la forte chanteuse chevrotaient également, le contralto ne pouvait ni poser ni tenir un son, et la deuxième et la troisième dugazon, jeunes filles la veille encore sur les bancs de l'Ecole de musique, renchérissaient sur leurs camarades.

Le chevrotement est un signe certain de la faiblesse et du dépérissement de l'organe vocal, et, comme l'*Influenza*, il est contagieux; aussi n'est-il pas rare d'entendre dans les salons, et surtout dans la rue, des jeunes gens qui s'exercent à imiter les artistes lyriques.

Une voix bien posée, point vacillante, franche dans son émission, est une chose des plus rares aujourd'hui, et en voyant la placidité du public qui tolère, qui applaudit même un chan-

teur atteint du vice rédhibitoire signalé plus haut, nous nous demandons si l'auditeur a conscience des ravages que les cris exercent sur l'organe vocal. Quant au chanteur, mis en présence de notes suraiguës, il en arrive forcément à surmener son organe, à lui demander plus qu'il ne peut lui donner, et il en résulte un ébranlement vocal intolérable ; aussi, dans *les Huguenots*, par exemple, Valentine, s'adressant à Raoul, clame-t-elle : « Je t'ai-ai-ai-ai-me ! »

Trop souvent, les violonistes impriment aux doigts de la main gauche un certain frémissement pour donner plus d'expression à la qualité du son ; mais il suffit de la volonté de l'exécutant pour faire disparaître cet abus, tandis que le chanteur, une fois pris dans l'engrenage du trémolo perpétuel, arrive fatalement à l'incurable chevrotement, provoqué par les efforts qu'il fait pour lutter contre les brutalités de l'orchestre.

Que n'a-t-on pas dit dans le temps de notre école de chant, de *l'urlo francese* !... Aujourd'hui, à l'étranger, le chevrotement est qualifié de « méthode française. »

Cette nouvelle *manière* date d'une trentaine d'années seulement, de l'époque où l'on a découvert une foule de prétendus moyens pour augmenter le volume de la voix, et malheureusement voici quel en est trop souvent le résultat :

Le chanteur commence par faire vibrer le son artificiellement ; ce genre de *vibrato* amène bientôt le chevrotement, c'est fatal ! et à ce défaut capital succède quelquefois la maladie du larynx, connue au théâtre sous le nom de *roulette*.

Cette expression, empruntée au vocabulaire théâtral, nous remet en mémoire une aventure arrivée à un de nos concitoyens :

En 1847, Monna, baryton retour d'Italie, débuta sur la scène de l'Opéra où, malgré sa belle voix et son talent très réel, il n'obtint aucun succès, à cause de la maladie du larynx dont nous venons de parler et à laquelle il était sujet. D'ailleurs, chez notre jeune baryton, le comédien tuait le chanteur. Monna végéta quelque temps en France, puis il retourna en Italie. Engagé à Florence, il débuta dans la *Lucrezia Borgia*, de Donizetti.

Toujours sous l'influence de la *roulette*, le débutant fut sifflé. Replet, d'un tempérament à la fois bilieux et sanguin, le malheureux artiste perdit complètement la tête en scène, et saisissant alors la dague qu'il portait au côté, il la lança dans l'espace

avec véhémence ; l'arme alla se fixer dans la cuisse d'un spectateur assis tranquillement au milieu du parterre. Ce qui se passa alors dans la salle ne peut guère se décrire. Le tumulte fut grand ! Monna fut immédiatement arrêté et conduit en prison où il fut détenu préventivement pendant quatre mois. Finalement, il passa en cour d'assises, et les débats établirent que l'individu blessé, cuisinier de son état, venait au spectacle pour la première fois de sa vie, le soir où il faillit être tué. A trois cents lieues de son pays, loin de sa famille, isolé, il était à présumer que Monna serait condamné. Il fut acquitté. Mais sans l'intervention très active du consul français, Dieu sait ce qui serait arrivé.

IV

La voix humaine occupe le premier rang dans le domaine multiforme des instruments de musique ; et cette prééminence se manifeste non seulement par la qualité du son, la richesse et la variété du timbre, mais encore et surtout, parce que l'organe vocal possède une propriété qui lui est spéciale, dont il a le monopole exclusif : nous voulons parler de la voix articulée, de la parole, cet agent puissant d'intellectuelle communication.

Par ces divers motifs, l'organe vocal était, est et sera toujours le roi des instruments. Ses ennemis peuvent sans danger s'insurger contre lui, le détrôner même ; mais l'interrègne ne sera pas, ne pourra pas être long, et ses sujets, — les instruments de l'orchestre, — seront obligés, bon gré mal gré, de lui rendre hommage.

CONCLUSION

La preuve manifeste que la voix humaine occupe la première place dans la hiérarchie instrumentale, c'est que les plus habiles virtuoses, quel que soit l'instrument dont ils jouent, s'efforcent *tous* d'imiter le timbre de l'organe vocal.

La voix humaine est en communication directe avec tout l'organisme, et une solidarité étroite existe entre elle et l'âme ; aussi se prête-t-elle admirablement à l'interprétation de tous les sentiments : elle exprime avec un égal succès la colère, la tendresse, la douleur, la folle gaieté, la vengeance, etc.

La voix peut plus encore. A un moment donné, par la seule force de la volonté de l'exécutant, il s'opère, dans la qualité du son, comme une sorte de transfusion musicale. L'âme passe

dans l'organe, elle s'y insinue victorieusement et lui communique le feu sacré, foyer ardent d'où jaillit l'étincelle qui, comme par un fil électrique, va enflammer les spectateurs, et, s'emparant du système nerveux, exalte la foule jusqu'à la volupté, jusqu'à l'extase, jusqu'à la frénésie.

NOTES DE DICTION

Par M. Paul SEGUY,
Professeur de chant et de diction
à l'Association Philotechnique de Paris, etc.

L'échange d'idées plus ou moins nouvelles suscitées par la réédition de l'article de M. Sarcey sur la prononciation de *Mai*, montre assez tout l'intérêt que beaucoup d'amateurs témoignent pour l'étude esthétique de la diction.

Mais dans tout ce qui a été fait et dit jusqu'ici, je n'ai pas encore vu (hors les livres de M. Ricquier où l'étude n'a pas été poussée assez loin) qu'on ait osé formuler des règles vraiment précises sur cet art si subtil, qui consiste à conserver aux mots leurs mille petites nuances résultant de la voix, de la situation, du choc des mots voisins, etc., etc., tout en donnant la prononciation exacte *du son type* auquel ils se rattachent.

C'est ce que je veux essayer de faire.

Une des premières difficultés à surmonter, est la fixation des *sons types* auxquels se rapportent les *analogues* ou *combinaisons*, c'est-à-dire les sons obtenus par la réunion de plusieurs voyelles souvent autres que celle prononcée. Exemple : ai, ais, eil dans veiller, etc., etc., et sur lesquels tout le monde doit être d'accord.

Les sons qui m'occupent aujourd'hui se divisent en deux classes bien distinctes :

1re Classe. —L'é fermé, dit aussi aigu ou bref.

Sons types : bébé, été, piété.

La prononciation de ce son s'obtient en laissant la base de la langue remonter et prendre la forme de la voûte palatine, l'extrémité étant appuyée contre les dents inférieures ; l'ouverture de la bouche moindre que pour *a*, les coins légèrement retirés

comme pour sourire ; le voile du palais bien accolé au pharynx supérieur pour donner à la cavité pharyngo-buccale toute sa capacité et éviter de laisser passer le son par le nez... Les organes une fois dans cette position, attaquer le son bien nettement du *larynx*, en s'opposant à toute contraction de la gorge pour éviter les **sons gutturaux.**

Du reste, pour tous les sons de notre langue, on doit sans cesse rechercher les sons dits : *sur les lèvres*, c'est-à-dire dans lesquels on n'entend pas le grattage de l'air dans la glotte, de même que le violoniste habile évite de faire entendre la friction de l'archet.

2e Classe. — L'è ouvert, moyen, grave.

Sons types : père, ère, mètre. A cette 2e classe il faut joindre l'ê ouvert, *long*, grave, qui n'est que l'augmentation de l'è.

Sons-types : pêle-mêle, même.

La prononciation de ce son (2e classe) s'obtient par une bien plus grande ouverture buccale que le son précédent (1re classe) ; la langue s'abaisse davantage et l'ensemble de la position se rapproche de celle que demande *a*, voyelle pour laquelle la langue doit complètement s'aplatir sur le plancher buccal, formant un plateau dont le niveau est donné par les dents... De plus, pour la prononciation intégrale de *è*, la mâchoire inférieure doit avoir une grande tendance à se déplacer en avant, dépassant ainsi l'alignement de la mâchoire supérieure.

(J'abandonne à dessein les *e* muets demi-son et quart de son qui, à mon avis, forment un ordre phonétique à part.)

Il faut aussi remarquer que la prononciation des é, è, ê, nécessite un bien plus grand rapprochement des cordes vocales que pour toute autre voyelle; et que, dans certains cas spéciaux, en agissant prudemment, on en peut tirer grand profit pour l'amélioration d'une voix cotonneuse et paresseuse.

Eh bien ! à laquelle de ces classes un étranger, qui ne peut être guidé par l'usage, rattachera-t-il les sons combinés qu'il rencontrera dans notre langue?

1° Chaque fois que la combinaison *ai*, non suivie d'une autre lettre dans la même syllabe, se trouvera à la fin d'un mot, ce sera toujours un son fermé (1re classe).

Exemple. — Je finirai (futur) : ré ; le mois de mai : mé; j'ai : jé ; quai : qué.

Exceptions. — Les mots : étai (soutien) : é-tè (2e classe) ; balai : balè (2e classe).

2° Au contraire, quand, dans la même situation, la combinaison AI sera suivie d'une autre lettre, le son appartiendra incontestablement à la 2e classe (son ouvert), sauf deux exceptions que nous citerons tout à l'heure.

Exemple. — mais : mè ; parfait : fè ; ils accablaient : blè ; paix : pè ; laid : lè ; une laie : lè ; je finirais (conditionnel) : rè.

3° Les exceptions sont : je vais : vé ; je sais ; sé, que l'on range dans la 1re classe,

Puis les mots qui n'ont s que par suite du pluriel comme quai ; le mot *quais* au pluriel restera son fermé (1re classe), bien que Victor Hugo l'ait fait rimer dans le *Pot cassé* avec « je l'expliquais », son 2e classe. — D'où très bonne rime orthographique, faible rime phonétique.

4° La prononciation de *ai* simple dans le corps des mots, repose sur une autre règle : Si la syllabe contenant *ai* est suivie d'une syllabe muette ou demi son, le son est ouvert (2e classe).

Exemple. — J'aime : j'ème ; faible : fè-ble ; il plaide : plè-de ;

5° Si, au contraire, la syllabe qui suit est sonore, l'accent tonique se déplace et le son est fermé (1re classe).

Exemple. — J'aimais : jé-mè ; faiblesse : fé-blè-se ; aisance : é-zance ; plaisir : plé-zir ; plaider : plé-dé.

Ces mêmes sons (1re et 2e classes) résultent encore de la combinaison de l'e sans accent indicatif avec d'autres lettres, transformant cet *e* muet en *é* ou è exact et sonore dont la fixation est excessivement délicate.

Voici quelques-unes des combinaisons possibles avec leurs règles :

Eb..., combinaison peu fréquente donne le son de 2e classe.

Exemple. — Hebdomadaire : èbdomadaire ; y joindre tous les noms étrangers, comme saleb, caleb, etc.

Ec..., donne deux prononciations : 1° à la fin des mots ou dans le corps des mots se prononce ouvert 2e classe.

Exemple. — Sec : sèque ; bec : bèque ; avec : avèque, le son se prononçant seulement pour faire entendre l'articulation *qu'* aspect : as-pè ; respect : res-pè ; dans ces deux derniers mots le *t* disparaît complètement et ne forme pas liaison ; on dit : un aspè k'effroyable *et non* un aspè t'effroyable.

2° Ec..., au commencement des mots polysyllabiques se prononce 1re classe.

Exemple —Ecchymose : ékymose; ecclésiastique : ekléziastique.

Ef..., se prononce presque toujours 2e classe, mais dans quelque cas le son s'atténue et se rapproche celui la 1re classe.

Exemple. — Un effroi : un n'è froi; l'effroi : l'é-froi.

L'explication peut se trouver dans la recherche d'une prononciation évitant les erreurs de sens, et il est évident qu'en prononçant : un n'é-froi, on pourrait comprendre *un nez froid*; de même pour l'effroi, la prononciation très ouverte serait exactement celle de : les froids.

En tous cas, le son se ferme un peu lorsque la syllabe qui suit est un son è 2e classe.

Exemple. — Effervescence : éfèrvè sance.

Eh..., appartient à la 1re classe.

Exemple. — Eh bien : é-bien.

Ei..., suivie d'une syllabe sonore appartient à la 1re classe.

Exemple. — Reinette : ré-nète ; beignet : bé-gnè ; peigner : pé-gné ; neiger : né-gé ; veillée : vé-yée.

Syllabe finale ou suivie d'une syllabe muette est un son ouvert 2e classe.

Exemple. — Peigne : pè-gne; reine : rè-ne; beige : bè-ge; neige : nè-ge ; veille : vè-ye ; créteil : cré-tè-ye; dans les derniers mots le son se trouve modifié par l'influence spéciale de *l* qui doit faire l'objet d'une étude spéciale.

Emm..., donne le son è 2e classe au commencement des mots, lorsque cette combinaison n'est pas préfixe :

Exemple. — Emmaüs (ville de Judée) : È-m'maüs ; Emmagogue (médecine) : è-m'magogue ; Lemme (mathématique) : Lè-m'me ; Gemmation (botanique) : gè-m'masion ; Gemme (minéralogie) : gèm-me.

A la fin des mots étrangers :

Exemple. — Harem : A-rè-m' ; Arlem : Ar-lè-m' ; Béthléem : Bè-t'lé-è-m'.

Dans les autres cas, les combinaisons em, emm, donnent soit le son nasal *an*, soit le son simple *a* (voir les adverbes).

En..., ne donne le son é (et toujours 2e classe) qu'à la fin de certains mots à double prononciation, comme hymen, qui selon la rime se prononce en poétique *hymè-n' et hymin*, la prononciation en prose et dans la conversation restant *hymè-n'*.

La même combinaison fait encore èn' dans certains noms propres d'origine étrangère :

Exemple. — Interlaken : intè-r-la-kè-n' ; et encore ici la dernière syllabe est-elle souvent comme avalée ; Carmen : Carmè-n'.

Œ..., entrelacés et non suivis d'autres voyelles dans la même syllabe, donnent le nom é 1re classe :

Exemple. —Œnone : é-none ; Œdème : é-dè-me ; Œsophage : é-zo-phage ; Fœtus : fé-tu-ce ; Œdipe : E-di-pe.

Ep..., appartient à la 2e classe, quelle que soit sa position dans le mot.

Exemple. — Inepte : i-nè-p'te ; Heptacorde : è-ptacorde.

Er... La combinaison er donne le son fermé 1re classe :

1° à l'infinitif de tous les verbes de la 1re conjugaison.

Exemple. — Chanter : chanté ; Pécher : péché ; Abreuver : abreuvé ;

2° A la fin de tous les noms de métiers.

Exemple. — Berger : bèrgé ; Boulanger : boulangé ; Boucher : bouché ; Horloger : horlogé ;

3° A la fin des mots lorsqu'elle est *suffixe* (comme dans les verbes).

Exemple. — Plancher : planché ; Escalier : èsca-lié ; Terrier : tè-rié.

Er donne le son ouvert 2e classe :

1° Quand cette combinaison est au commencement des mots.

Exemple. — Erreur : è-reur; Errer : è-r'ré ; Herbe : èrbe ; Perfide : pèr-fide ; Tertre : tè-rtre ;

2° Dans toutes les autres positions quand elle appartient au radical du mot.

Exemple. — Fer : fè-r' ; Vert : vè-r' ; Haubert : o-bè-r' ; Enfer : an-fèr' ; Oder (fleuve) : O-dè-r' ; Effervescence : é-fè-rvè-sance.

Es..., donne généralement le son 2e classe :

Exemple. — Estime : è-stime ; Les : lè ; Déesse : dé-è-ce ; Est (3e personne être) : è ; Peste : pè-ste.

Et..., Cette combinaison donne le son 1re classe quand elle est conjonction *et* : *é*.

Ce qui, dans la conversation, la distingue du verbe être 3e personne singulier du présent indicatif.

Dans tous les autres cas, c'est généralement un son 2e classe.

Exemple. — Barillet : bari-lê ; Bonnet : bo-nè ; Tourniquet : tourni-què, Lettre : lè-tre ; Ethnographie : è-tnographie ; Hetman : è-thman.

Ex..., appartient à la 2e classe :

Exemple. — Index : in-dè-x ; Exactitude : è-kzactitude ; Exploit : è-pl-o-a ; Annexe : a.nè-xe.

Ez..., donne le son 1re classe à la seconde personne du pluriel des verbes.

Exemple. — Chantez : chanté ; Vous fuirez : fui-ré ; Vous verrez : ver-ré ; rendez : ren-dé.

Ez donne encore le son 1re classe à la fin des mots d'origine française :

Exemple. — Assez : a-cé ; Nez : né.

Mais le son est 2e classe dans la même position, dans les mots d'origine étrangère :

Exemple. — Fez : fè-ze ; Vélasquez : Vélas-què-ze.

Ez..., au commencement des mots appartient aussi au son type 2e classe.

Exemple. — Ezzelin : è-ze ; Pezzani : Pèzza.

Ce même travail soigneusement fait pour toutes les voyelles donnera-t-il un diseur ayant une diction *agréable* ?

Non, si le diseur n'y joint une grande souplesse vocale, une vive intelligence des nuances du son, qui constituent le charme et l'expression, et qui doivent résulter : de la valeur générale de la phrase, puis de la valeur spéciale du mot dans la phrase, de l'endroit où l'on parle ; en un mot, de la situation respective du diseur et de l'auditeur.

De plus, il faut remarquer que le même mot, la même phrase peut, selon le cas spécial fixé par la conversation, exprimer des idées sinon complètement différentes dans leur stricte valeur, mais au moins diverses par leur résultat et leur valeur morale.

Ainsi, il est incontestable et facile de se rendre compte que tout en conservant la *prononciation exacte*, l'inflexion variera beaucoup dans les membres de phrase suivants :

1° Oh ! Dieu ! que j'aime cette femme !

2° Que j'aime cette femme ainsi vêtue.

3° Qui voulez-vous que j'aime ?

4° Il faut que j'aime ! et bien j'aimerai !

5° Faut-il que j'aime ces pommes de terre pour en tant manger, hein !

6° Qui voulez-vous que jaime, tout m'abandonne.

7° Eh bien, je vous aime, c'est une affaire finie, laissez-moi tranquille.

8° Oh ! oui, je vous aime, ne vous en doutiez-vous pas ?

9° Comme je t'aime, mon fils, quand tu parles ainsi !

10° Il aime, ce pauvre enfant, à en mourir.

11° Il aime ce pauvre enfant, à en mourir s'il le perdait.

12° Mon amie ! je vous aime, et c'est pour toute la vie !

On pourrait beaucoup augmenter cette série d'exemples qui montrent bien, il me semble, qu'il faut joindre une étude du sentiment à l'étude technique de la diction, sous peine de se trouver dans cette situation d'un excellent piano, dont toutes les notes parleraient également avec un joli son et très parfaitement, et dont on ne tirerait aucun profit faute de savoir s'en servir.

Ce même exemple du piano peut très bien servir, à démontrer la possibilité et la nécessité de l'inflexion et de la variété des nuances tout en conservant au son sa parfaite intégrité, en changeant seulement son expression.

Quel que soit le talent de l'artiste en présence d'un piano, la note qu'il frappera sera toujours un son exact, net, précis ; mais, selon la manière dont il produira ce son, dont il l'attaquera, soit qu'il le caresse ou le jette, le pique ou le lie, dont il le mettra en relief parmi les autres ou le laissera disparaître dans la masse, il exprimera une idée, un sentiment différant essentiellement.

C'est la nécessité de ce travail et la grande influence du sentiment intime et personnel sur la diction et le chant, qui fait le talent de certains artistes, et je me souviens de ce conseil de mon maître, M. Faure, me disant : « Chantez plus avec la tête (la pensée) qu'avec la gorge. Etant donné que vous avez une *voix bien placée* et assouplie par la gymnastique spéciale, *pensez bien* et vous chanterez de même. »

Mais si l'intelligenee et le sentiment s'appuyant sur l'étude technique de la diction,font que l'on s'approche davantage de la perfection,il n'en est pas moins vrai que la technique seule,même complètement privée de ces deux qualités, aura l'avantage immense de donner un diseur correct, parfaitement compris de tous, ce que le sentiment seul ne donnerait en aucune façon ; enfin un diseur qui, au moins, s'il n'ajoute sa personnalité, res-

pectera la langue dans sa pureté ; et c'est, je crois, le but qui doit être poursuivi avec le plus d'acharnement, par nous professeurs de diction à qui incombe la tâche d'essayer de fixer, d'une manière précise, ce qui jusqu'ici était livré au simple hasard d'une bonne éducation auditive.

LES VARIATIONS DE LA PRONONCIATION

Par M. J. DUSSOUCHET

« Comme la peinture qui représente les corps ne peut pas peindre le mouvement des corps, de même l'écriture, qui peint à sa manière le corps de la parole, ne saurait peindre entièrement la prononciation qui est le mouvement de la parole. »

C'est par cette remarque ingénieuse que l'Académie, dans son premier Dictionnaire, s'excuse de ne donner aucune indication sur la manière de prononcer. Je la retrouve dans toutes les préfaces de la docte Compagnie jusqu'à celle de 1878 : « On n'apprend pas la prononciation dans un dictionnaire ; on ne l'y apprendrait que mal... C'est dans la compagnie des gens bien élevés, des *honnêtes gens*, comme on disait autrefois, qu'il faut s'y façonner et s'en faire une habitude. »

Cette règle même est-elle bien sûre ? Un homme instruit a-t-il par cela seul une bonne prononciation, et à l'Académie même, — cette réunion de très *honnêtes gens*, — tout le monde parle-t-il également bien ? Nul n'y a-t-il conservé les traditions de M. de Vaugelas qui y avait apporté, dit-on, le parler de Chambéry ?

Rien de plus fugitif que la prononciation, rien de plus léger que cette modulation rapide qui voltige un instant sur nos lèvres et que nous aurions peine à saisir, si le geste, l'attitude, enfin le *jeu* de notre interlocuteur ne venait pas à notre aide. La prononciation varie avec le temps, avec le lieu, avec l'âge. Elle varie de province à province, de village à village, d'homme à homme. Et je ne parle pas ici des divers patois du Nord ou du Midi, de ces langues, mortes aujourd'hui, qui se sont longtemps partagé la France, avec un vocabulaire, une syntaxe, une prononciation absolument différente. Non, j'ai en vue les habitants d'une

même région, d'une même ville, les Parisiens, par exemple. Distraits par les objets extérieurs, nous ne saisissons pas toujours les nuances délicates de la prononciation de chacun ; mais les aveugles, dont l'ouïe est si sensible, les aveugles, pour qui la voix est, hélas ! toute notre physionomie, nous diront que d'année en année notre prononciation s'altère, que nous ne prononçons pas tel mot à quarante ans comme à vingt ; enfin le même jour, à la même heure, on ne prononce pas de la même façon, en enflant la voix pour arranguer la foule ou en causant *mezza voce* dans l'intimité.

Aussi la prononciation a-t-elle varié encore plus que notre orthographe. L'orthographe et la prononciation ! deux sœurs ennemies dont l'une devrait être le portrait de l'autre, qui pourrait à son tour se reconnaître en elle ; mais notre écriture était sans doute née boiteuse, elle n'a pu suivre la langue qu'elle avait mission de représenter. Sans parler du XIVe et du XVe siècles, où il est presque impossible de saisir dans les manuscrits les nuances de la prononciation, on voit que du XVIe siècle jusqu'à nos jours les mêmes lettres n'ont gardé ni le même son, ni la même valeur, et que non seulement les mots ont changé don es aussi souvent que d'orthographe, mais encore ont eu des sons différents avec les mêmes lettres.

Ainsi l'on trouve *seigneur* écrit et prononcé successivement : *senheur*, *signeur*, *sinheur*, *seigneur* ; *peigne*, écrit *piengne*, *piegne*, *peigne*, *pigne*, enfin *peigne* ; *marraine*, écrit *marrène*, *marreine*, *marraine*, etc. D'un autre côté, on trouve *loi*, quoique toujours écrit de la même manière, prononcé *loè*, *loa*, *loua*, *louè*, *lè*, enfin *loi* ; *rien* a été prononcé *rian*, *ren*, enfin *rien*, etc.

Ces barbarismes étonnent. Pourtant si nous en croyons M. P. Passy, un des réformateurs de notre orthographe, notre prononciation actuelle est bien autrement bizarre. « On a pène à croire, dit-il, combien il est difficile de connaître sa propre prononciation. Même ceus qui s'ètudient habituèlement, sont exposés a se tromper ; quant aus autres, ils n'ont en général aucune idée de la manière dont ils parlent. Lorsque M Jespersen ètait en Franse, mon frère et moi lui citions des èxamples d'abréviations employées en parlant fransais. Mon père qui nous écoutait, protesta à pluzieurs reprizes ; il ne voulait pas admètre notamant, que *il* se prononsat *i* devant les consones. Comme nous insistions, il s'écria : « *Jespersen, ils ne savent pas ce qu'ils dizent !* »

(prononcé : *Jespersen, insafpa skidiz*); montrant ainsi, bien malgré lui, que nous avions bien observé (1). »

Les règles de prononciation les plus anciennes que nous possédions ont été rédigées pour des Anglais, et le traité le plus complet sur la matière est celui de Palsgrave (1530). Vers la même époque, Meigret, Peletier, Ramus, Rambaud, etc., renouvelaient l'éternelle tentative d'une réforme orthographique. Ces hardis novateurs n'ont pas réussi ; mais leur orthographe, calquée sur la prononciation, nous donne de précieux renseignements sur la manière de parler du XVIe siècle. Plus tard Vaugelas, Ménage et Dangeau ont formulé les règles du *bel usage* et expliqué à la province « la façon de parler de la plus saine partie de la cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des autheurs du temps ». D'autre part, les lexicographes Robert et Henri Estienne, Nicot, Cotgrave, Oudin, Monet, Richelet, surtout les dictionnaires de rimes de Tabourot et de Lanoue, les poètes Ronsard, Baïf, Malherbe, Corneille, Racine, etc., donnent çà et là, sur la prononciation du temps, quelques aperçus que M. Ch. Thurot a groupés en un corps de doctrine dans son bel ouvrage sur *la prononciation française*. C'est en puisant à ces sources multiples que je vais signaler les changements les plus remarquables survenus dans notre prononciation.

I. — Des Voyelles

A. — Cette voyelle a éprouvé des fortunes diverses. Remplacée par E dans une foule de mots, tels que *chErme*, *espErgne*, *fEner*, *camErade*, *condEmnable*, etc., elle était tombée en discrédit au temps de Vaugelas (1647), qui « avoue que l'*e* est plus doux » ; aussi Ménage, tout en déplorant qu'on dise *chErette*, *chEriot*, *chErtier* (pour *chArrette*, *chAriot*, etc.) recommande *finEsser* (pour *finAsser*), Ermoire, BErthelemy. *BArthelemy* avec un A n'est employé que dans le style emphatique du barreau. « Il est certain qu'il faut dire M. le curé de Saint-Berthelemy ; et c'est ainsi que parleroit M. Patru dans le discours familier. Mais s'il plaidoit pour M. le curé de Saint-BErthelemy, il se donneroit bien garde de l'appeler autrement que le *curé de Saint-BArthelemy*... De même, on dit en plaidant : Je plaide pour *dAmoiselle telle*, et qui diroit : Je plaide pour *dEmoiselle telle*, se

(1) *Les Sons du Fransais*, par Paul Passy. — Didot.

ferait siffler. » Le dictionnaire de Richelet écrit *erres* (pour *arrhes*), *caterre* (pour *catarrhe)*, *tergette*, *terin*, parce que « c'est le plus doux ou le plus sûr ». Déjà en 1530, G. Tory se moquait des dames de Paris qui disaient avec affectation : « Mon mery est à la porte de Peris où il se fait peier. » Elles disaient de même en pinçant les lèvres, « avec les gens polis et délicats : *Saint-Bernabé*, et les *Bernabites*, *medeme*, une robe *ouettée*, etc. ».

Par contre, A sonnait souvent dans des mots où nous faisons entendre un E. Villon dit dans son *Petit Testament :*

Mes parents, vendez mon haubert (pr. haub*a*rt),
Et que l'argent ou la plupart
Soit employé dedans ces Pasques.

Robert Estienne (1549) affirme que le peuple de Paris dit *Piarre*, *guarre*, *jarbe*, place *Maubart* (pour *Pierre*, *guerre*, *gerbe*, place *Maubert*), et l'on connaît le mot du célèbre chirurgien Ambroise Paré : « Je le pansay, Dieu le guarist ». Plus tard on trouve encore *asparge* (asperge), *Catharine*, *damoiselle*, *sarge*, *sarpe*, *paroquet* (perroquet). Ménage (1672) recommande même *amathyste* (améthyste), attendu qu'on « ne parle point autrement à la cour ».

Ai se faisait entendre dans plusieurs mots où nous ne mettons plus qu'un a simple : *saige*, *languaige*, *héritaige*, *dommaige*, *montaigne*, *compaignon*, *Bretaigne*, *Champaigne*, *aigneau*, *gaigne* (pour *sage*, *langage*, etc.). De là le nom propre *Montaigne*, qui s'est prononcé *Montagne* au xviie siècle. Le grammairien Palliot (1608) prétend d'ailleurs que ceux qui prononcent *Bretaigne*, *Champaigne*, etc., « semblent avoir le mors trop serré et se gourmer par trop, à en faire la petite bouche, les prononçant en *ei*, *eigneau*, *Breteigne*, *Champeigne*,etc. ». Dans d'autres mots, au contraire, Ai était représenté par un A simple : *fantasie*, *vrament*, *coral* (pour *fantaisie*, *vraiment*, *corail*). Vaugelas prétend que « toute la cour dit *je va* et ne peut souffrir *je vais*, qui passe pour un mot provincial ». C'est à cette prononciation que nous devons *charcutier*, au lieu de *chaircuitier* (marchand de chair cuite), qui s'est dit jusqu'au xviiie siècle.

Au sonnait *aô* au xvie siècle ; on disait *chaod*, *paovre*, *haot* pour *chaud*, *pauvre haut*. Cette prononciation s'est longtemps conservée dans le Midi et en Normandie.

EAU sonna d'abord en deux syllabes dans *béau*, *nouvéauté*, etc. Ce n'est qu'au XVIIe siècle que l'E devient muet et que *eau* se prononce *ô*. Cependant Roux (1694) dit encore : « *Eau* terminant le mot se prononce comme *eo* en faisant sentir tant soit peu l'*e* : *bedeau* comme *bedeo* et non pas *bedo* ». Quelques mots comme *fléau*, *préau*, ont conservé la vieille prononciation.

Enfin AU et EAU étaient parfois remplacés par IAU. On écrivait et on prononçait : *oysIAU*, *chapIAU*, *moynIAU*, *BIAUvais*, etc. (pour *oiseau*, *chapeau*, etc.). Peletier (1549) déplore que les Parisiens, au lieu d'*un séau d'eau*, disent *un sio d'io*, et Bèze (1584) leur reproche de dire *biau*, *ruissiau*, etc. Au siècle suivant, le pédantisme se glissa dans la prononciation : des érudits, tels que Lancelot et Ménage (1672), conseillent de prononcer *au* comme *af* dans *amafrose*, *aftomate*, *aftographe*, au lieu de *amaurose*, *automate*, *autographe*, « qu'il faut laisser à ceux qui ignorent le grec ».

Le son nasal était fortement marqué dans AN et AM ; on disait *constANmant*, *puissANmant*, *grANmaire*, et même *ardANmant*, *prudANmant*, etc. C'est ce qui explique le quiproco de Martine gourmandée par Bélise :

> Veux-tu toute ta vie offenser la grammaire ?
> — Qui parle d'offenser grand'mère ni grand-père ?
> (MOLIÈRE, *Les Femmes savantes*, acte II, sc. VI.)

D'après Tabourot (1587), cette nasale AN remplaçait EN dans *moyEN*, *doyEN*, *rIEN*, etc., « comme celuy qui disoit : Et bi*an*, il varron si M. le Doy*an* qui a tant de moy*an*, ayme les citoy*ans*, et si, à la coustume des anci*ans*, il leur baillera ri*an* ». Au siècle suivant, Du Val (1604) reproche aux Parisiens d'abandonner cette prononciation qu'il tient pour la bonne, et de prononcer *mien*, *rien*, *bien*, *chien*, etc., comme s'ils étaient écrits par deux *ii* : *miin*, *riin*, *biin*, *chiin*, etc.

L'A redoublé dans les mots *IsAAc*, *AAron*, et anciennement *AAge*, *bAAiller*, *gAAgner*, *ChAAlons*, etc., se prononçait comme un *â* long : *IsAc*, *Aron* ; les autres mots ont fini par prendre l'orthographe de leur prononciation.

E. — Cette voyelle fut souvent confondue avec A, comme nous l'avons vu plus haut. De plus, elle était remplacée par I dans *cerImonie*, *carIne*, *crIstien*, *epidImie*, *Inclin*, *morigIner* (pour *cérémonie*, *carène*, *chrétien*, etc). — En revanche E a régné un

moment dans *amnEstie*, *femEnin*, *artEmon*, *mEssel*, *hErondelle*, *mElieu (amnistie*, *féminin*, etc.). « La plupart des dames et des cavaliers, dit Ménage, prononcent présentement : Pléez-moi ce papier, pléez-moi ce linge. » *Ridicule* s'écrivait aussi *rEdicule*, mais avec raison ; l'un, *ridicule*, vient du latin *ridiculus* (qui porte à rire) ; l'autre, *redicule*, vient du latin *reticulum* (petit filet, petit sac qu'on porte à la main) ; ces deux mots ont été confondus par la prononciation populaire.

Quant à la distinction de l'É fermé et de l'È ouvert, elle n'a jamais été bien faite, du moins dans l'écriture, puisque l'accentuation des différentes sortes d'E n'est devenue générale qu'au XVIII[e] siècle. L'Académie ne l'a adoptée que dans la troisième édition de son dictionnaire (1740). « Il faut prononcer *dEfaut* et non pas *dÉfaut*, dit Ménage, mais on dit toujours : C'est un homme *dangÉreux*, il est *dangÉreusement* malade ; il est *prÉmier*, il faut le *sÉcourir*, le *sÉconder*, etc. » Encore aujourd'hui il y a doute sur la prononciation de E fermé dans certains mots : « Par exemple, quelques syllabes, comme les adjectifs possessifs *mes*, *tes*, *ses*, se prononcent très souvent, dans la conversation, comme s'ils étaient marqués d'un accent aigu. Vous entendez sans cesse des jeunes gens dire : *Reprends donc tÉs livres*. Si vous transportiez cette prononciation dans la lecture, vous blesseriez toutes les oreilles délicates (1). » D'après M. Legouvé, il faut donc dire *mÈs*, *tÈs*, *sÈs*, en lisant ou en déclamant.

ER à la fin des mots se prononçait tantôt ouvert, tantôt fermé ; ainsi *mer*, *enfer*, *Jupiter* sonnaient dans plusieurs provinces, surtout en Gascogne, comme *aimer*, *triompher*, *assister* (prononcez *mé*, *enfé*, *aimé*, *triomphé*, etc.). Mais en poésie, ER devait être toujours ouvert, car les meilleurs poètes font rimer *touch*ER avec *ch*ER, se *fi*ER et *fi*ER, *abism*ER et *m*ER, *trouv*ER et *hiv*ER, etc., en faisant sonner l'R (prononcez *touch*ÈR *abim*ÈR *trouv*ÈR). Ménage, trouvant à la fin de deux vers de Malherbe les rimes *vant*ER et *Jupit*ER, fait cette remarque : « Notre poète emploie ailleurs ces rimes vicieuses, que nous appelons *normandes*, parce que les Normands, qui prononcent *er* fermé comme *er* ouvert, les ont introduites dans notre poésie. » Ce ne sont pas les Normands qui les ont introduites, mais ils les ont maintenues : Malherbe et Corneille étaient Normands. Molière a dit :

(1) *L'Art de la lecture*, par Ernest Legouvé.

> Dont ces deux combattants s'efforçaient d'arracher
> Le peu que sur leurs os les ans laissent de *chair*,

et Voltaire :

> Le sort nous accabla du poids des mêmes *fers*,
> Que la tendre amitié nous rendait plus *légers*.

L'Académie (1740) écrit par un *é* fermé *artÉre*, *atmosphÉre*, *austÉre*, *caractÉre*, *adhÉre*, *altÉre*, *espÉre*, etc., et par un *è* ouvert *amÈre*, *colÈre*, *éphémÈre*, *fougÈre*, *opÈre*, *révÈre*, etc. : ce qui prouve l'incertitude de la prononciation.

I. — L'I permutait avec l'*e* dans *cérImonie*, *carIne*, etc., comme je l'ai dit plus haut. Quand il était combiné avec E (EI), c'était tantôt le son de l'E tantôt le son de l'I qui prévalait. Ainsi nous ne disons plus comme au XVI[e] siècle : *estrEIne*, *viEIgne*, *coustEIller*, etc., ni *javelEIne*, *vEIgne*, *dessEIgner*, *cabEIllau*, *sEIllon*, etc., mais *étrEnne*, *viEnne*, *coutElier*, *javEline*, *vIgne*, *désIgner*, *cabIllaud*, *sIllon*.

I disparaissait aussi dans *bien*, *rien* : « Presque tous les Français qui se piquent de bien parler, dit Villecomte (1751), prononcent *ça va bEn*, *ça ne vaut rEn*. »

D'après l'Académie, IR à la fin des mots et placé devant une consonne se faisait entendre comme un I seul : *repentIR*, *souvenIR*, *plaisIR*, *loisIR*, *partIR*, etc. ; on disait : le *repentI* d'un enfant ; un *souvenI* pénible, etc.

Y. — Cette voyelle était confondue avec I ; on l'employait surtout à la fin des mots : *moY*, *toY*, *loY*, *roY*, *vraY*, *iraY*, *ennuY*, etc., sous prétexte qu'elle avait « meilleure grâce » que l'I ; mais sa prononciation était la même.

O. — L'o se prononçait *ou* dans *Noé*, *Moyse*, *arroser* (*Noué*, *Mouyse*, *arrouser*), et Ronsard fait rimer *chose*, avec *jalouse*

> Mais la main des dieux jalouse
> N'endurera telle chouse.

« Tu pourras, disait-il, adjouster un *u* après un *o* pour faire la ryme plus riche et plus sonante, comme *troupe* pour *trope*, *Callioupe* pour *Calliope*. » La voyelle o disparaissait, d'après Vaugelas, dans *commencer*, *commode*, *incommode*, que « les Pari-

siens prononcent à tort *quemencer*, *quemode*, *inquemode*. » Ils avaient aussi le tort de dire *hemologuer*, *protenotaire*, *Boulenais*, au lieu de *homologuer*, *protonotaire*, *Boulonais*, etc. Mais on entendait l'*o* seul dans les mots latins *Te Deum*, *factotum*, *dictum*, *Aliborum*, *totum*, qui se prononçaient *Te Deon*, *factoton*, etc. Les trois derniers : *dicton*, *Aliboron*, *toton*, ont seuls conservé cette orthographe et cette prononciation.

O nasal sonnait comme *ou* dans *mon*, *ton*, *son*, *bon*, etc., qu'on prononçait *moun*, *toun*, *soun*, *boun*, comme on le fait encore dans le patois limousin. C'est à cette prononciation que nous devons *couvent* pour *convent* (de *conventum*), et *moustier* pour *monstier* (de *monasterium*).

Enfin o a remplacé un moment A dans *caporal*, *colophane*, *Raminagrobis*, qu'on prononçait *coporal*, *colophone*, *Rominagrobis*, et s'est fait entendre seul dans *ambrosie*, *extrordinaire*, *porreau* (pour *poireau*).

Oi est la diphtongue la plus curieuse de notre langue, celle dont la prononciation a le plus varié et dont l'histoire est le plus embrouillée. On sait que cette diphtongue a fini par être prononcée *ai* dans quelques noms comme *François*, *Anglois*, et dans les finales des verbes, *j'aimois*, *j'aimerois ;* et que d'autres mots, au contraire, ont gardé le son et la forme *oi*. Mais avant d'arriver à cette règle précise, que d'incertitudes, que de tâtonnements !

Au XVIe siècle, OI = OÈ; on prononce *loèzir*, *poère* (*poire*), *coèffure*, *poèvre* (*poivre*), *boètte* (*boîte*), etc. ; mais la diphtongue se prononce OUÈ dans *mouchouèr*, *mirouèr*, *tirouèr*, etc. (*mouchoir*, *miroir*, etc.) ; et OA dans *foare* (*foire*), *poale*, (*poêle*), *moas* (*mois*), *foas* (*fois*), *troas* (*trois*), etc.

Au XVIIe siècle, même vers la fin du XVIe, OI = OUA dans *noua* (*noix*), *boua* (*bois*), *voua* (*voie*), mais commence à sonner É dans *endret*, *maladret*, *Nermoutier*, *veage* (*endroit*, *maladroit*, *Noirmoutier*, *voyage*). D'après Richelet, « *néier* est le mot d'usage, et il n'y a plus guère que les poètes qui se servent de *noier*, y étant contraints par la rime ». Pourtant le même auteur dit dans son dictionnaire : « *efrai*, prononcez *éfroi* » ; Vaugelas pense « qu'il faut dire *avoine* avec toute la cour, et non pas *aveine* avec tout Paris ». D'un autre côté, une infinité de personnes disent « je *dais* (*dois*), tu *dais*, il *dait*, ce qui est insupportable. » Il admet cependant qu'on prononce *craire*, *accraire*, *drait*, dans la conver-

sation ; mais il faut dire *croire*, *accroire*, *droit*, dans le discours soutenu. L'usage hésitait entre OI et AI. De là lutte, débats, assauts de distinctions subtiles entre les grammairiens du temps.

Au XVIIIe siècle la règle n'est pas encore fixée, et les érudits s'efforcent de trouver pour OI quatre prononciations différentes : cette diphtongue sonne OÉ dans *foi*, *moi*, *loi* ;

É dans *froid*, *roide*, *adroit* ;
OA dans *mois*, *pois*, *noix* ;
OUA dans *bois*.

C'est OÉ qui domine dans le discours soutenu, dans la déclamation ; È est réservé pour la conversation. Cette distinction finit par s'effacer, et c'est le son OUA qui l'emporte aujourd'hui dans tous les mots qui ont conservé la forme *oi*.

Quant aux noms de peuples et aux temps des verbes qui ont changé OI en AI, comme *Écossois* (*Écossais*), *je venois* (*je venais*), dès le XVIe siècle le peuple leur donnait le son de OÈ et la cour le son de È. Estienne reproche vivement aux courtisans la prononciation de *Françès*, *Anglès*, *Milanès*, qu'il estime « trop mignarde, trop efféminée ». De son côté Peletier (1549) s'étonne que « le peuple prononce *priÈt*, *criÈt*, *étudiÈt*, et toutes *foÈs*, nous écrivons *prioit*, *crioit*, *étudioit* ». Au XVIIe siècle on dit déjà : je *parlAIS*, je *croyAIS*, je *pensAIS* ; mais dans la chaire et au barreau le vieil usage persiste ; on continue de prononcer comme on écrit : je *parlOIS*, je *croyOIS*, etc. Inutile de citer des exemples, ils abondent dans nos auteurs classiques ; mais c'est une négligence ou si l'on veut une licence poétique, car dès cette époque *exploit* et *lisoit*, *françois* et *bourgeois*, *joie* et *monnoie* etc. ne rimaient plus que pour les yeux.

Les noms de peuples se prononçaient tantôt en OIS, tantôt en AIS, et l'on s'efforçait en vain de trouver des motifs plausibles à cette distinction. Selon Ménage, on dit bien « les *FrançAIS*, les *AnglAIS*, les *HollandAIS*, les *IrlandAIS*, ... et les *DanOIS*, les *ChinOIS*, les *GaulOIS*, les *GénOIS* ; les *SuèdOIS* ou les *SuèdAIS*, les *PolonOIS* ou les *PolonAIS* ; mais personne ne prononce les *AlbanAIS*, les *FinlandAIS*, les *JaponAIS*. » On sait que le temps n'a pas ratifié la dernière partie de cet arrêt.

Malgré l'usage général de la prononciation en AI, ces mots s'écrivaient par *oi* au XVIIIe siècle et même au commencement du

XIXe. Voltaire, qui demandait qu'on mît l'orthographe d'accord avec la prononciation, a fait lui-même rimer saint *François* avec *Charolois*.

Ce n'est qu'en 1835 que l'Académie a admis l'orthographe actuelle, et donné ainsi, malgré l'opposition de Charles Nodier, une consécration définitive à un fait bien ancien. Il est juste d'ajouter qu'un siècle avant Voltaire, en 1675, un avocat du parlement de Rouen, Nicolas Bérain, avait déjà demandé cette réforme.

OI nasal (*oin*) a été regardé comme l'équivalent de *ein* pendant tout le XVIe siècle. On faisait rimer *point* avec *plaint*, *besoin* avec *sein*, *moindre* avec *atteindre*, *joindre* avec *plaindre*, *moins* avec *humains*. De là cette enseigne, citée par Tabourot, où étaient représentés un *poing doré et une main argentée*. Nos pères, friands d'ailleurs de pareils rébus, y trouvaient sans hésiter : *Au poing* (point) *d'or et main* (et encore moins) *d'argent*.

U. — L'U était remplacé par O dans *factotum*, *factum*, etc., qu'on prononçait *factoton*, *facton* (voyez plus haut) ; mais persistait dans *tumber*, *tumbeau*, *tumbereau*. Il disparaissait dans *bisson* (*buisson*), *chalemeau* (*chalumeau*), *bocheron* (*bûcheron*), *froncle* (*furoncle*), etc. « A l'égard d'*Ursulines* et d'*Urselines*, dit Ménage, l'usage est partagé à Paris et à la cour, et ainsi on peut dire l'un et l'autre. *Urselines* est plus usité parmy le peuple et parmy les dames ; et je prévoy qu'il l'emportera bientost sur *Ursulines*, nonobstant l'étymologie. » Là encore la prévision de Ménage ne s'est pas réalisée.

Eu. — Cette voyelle se réduisait à U dans *lieu*, *feu*, *jeu*, *Dieu*, *œuvre*, *cœur*, qu'on prononçait *liu*, *fu*, *ju*, *Diu*, *uvre*, *cur*. De même au commencement des mots, *Eustache*, *Eugène*, *Euphrate*, *Euripe*, etc., qu'on prononçait *Ustache*, *Ugène*, *Uphrate*, *Uripe*, etc., et dans les mots *valeureux*, *heureux* (prononcés *valureux*, *hureux*). Cet usage subsiste encore dans le langage populaire, et nous en avons conservé la prononciation du participe passé *eu* (prononcez *u*). Du reste, c'est ainsi qu'on prononçait et qu'on prononce encore *vu*, *dû*, *reçu*, bien qu'on écrivît autrefois *veu*, *deu*, *receu*. La Fontaine a fait rimer *émeute* avec *dispute*, dans la fable *les Vautours et les Pigeons* :

> Mars autrefois mit tout l'air en *émeute*.
> Certain sujet fit naître la *dispute*
> Chez les oiseaux...

Voltaire a encore exhumé cette rime archaïque dans ces vers :

> Près des bords de l'Iton et des rives de l'*Eure*
> Est un champ fortuné, l'amour de la nature.

Eur s'adoucissait en *eux* ou en *euz* ; on disait : *voyageux*, *ramoneux*, *porteux*, *tailleux*, *trompeux*. Dans ses lettres, La Rochefoucauld efface *leur* et met *leux* ou *leuz*. Le grammairien Hendret, dans son livre *l'Art de bien prononcer* (1687), recommande « de dire un *tailleux* de pierre, plutôt qu'un *tailleur* de pierre.... ; dites mes *porteux* étaient las, le *ramoneux* est là-haut. Il faut pourtant prononcer l'*r* finale au mot *porteur*, quand il signifie quelqu'un qui est chargé de quelque lettre de la part d'un autre, ou quelqu'un en faveur de qui on écrit une lettre, comme *il est porteur d'une fort méchante nouvelle*... On dit aussi *c'est un bon chasseur*, quand on veut louer un homme qui chasse bien, et on dit *un grand chasseux* d'un homme qui aime extrêmement la chasse, etc., etc. ». O subtilité, que de mal tu as fait à la grammaire ! — Tabourot rapporte qu'il a vu, sur une enseigne, des chats qui sciaient du bois avec cette légende : « Aux *chats-scieurs* », ce qui signifiait clairement pour les contemporains : « Aux *chassieux*. »

Cette prononciation est restée dans *Monsieur* et *Messieurs*.

Ou. -- Ces deux lettres se réduisaient à o dans *brossailles* (*broussailles*), *Limosin*, *norriture*, *hoppelande*, *hoblon*, *godron*, etc., et, par contre, sonnait dans *juin*, *buis*, *Suisse*, qu'on prononçait *jouin*, *bouis*, *Souisse*.

Our se prononçait comme *ou* simple dans *toujours*, *velours*, *pour*, etc ; on disait : *toujou*, *velou*, *pou*, etc. Il sonnait o dans *aujord'hui*, *porceau*, *forchu*, *fornaise*, etc. On hésitait entre *porcelaine* et *pourcelaine* ; « l'un et l'autre se dit, d'après Richelet, mais le premier et le plus usité... La plupart des faïenciers de Paris et presque tout le petit peuple dit *porcelaine*, mais c'est le mauvais usage. »

II. — Des Consonnes

En étudiant les consonnes, on surprend encore plus facilement les tâtonnements de l'orthographe, qui cherche à se plier aux exigences de la prononciation. Les changements les plus fréquents ont naturellement lieu entre consonnes de la même classe, c'est-à

dire que les labiales permutent surtout entre elles ; de même pour les dentales, les linguales et les gutturales. On trouve rarement confondues deux consonnes d'une classe différente, par exemple la labiale *p* avec la gutturale *g*, la dentale *d* avec la labiale *f*, etc.

Labiales. — Les labiales (P, B, F, V) ont été souvent mises les unes pour les autres ; on a écrit *caPriole*, *JacoPins*, *couBle*, *raBe*, *ConstantinoBle*, *juBe*, *graPir*, *suiVer*, etc., pour *cabriole*, *Jacobins*, *couple*, *rave*, *Constantinople*, *jupe*, *gravir*, *suifer*.

Quand deux consonnes de suite paraissaient trop dures à prononcer, on en supprimait une ; ainsi l'on enlevait le *p* de *psaume* : « Il est certain que l'on dit communément les *sept seaumes* et non pas les *sept pseaumes* » (Th. Corneille). Il est regrettable que la tyrannie de l'écriture, qui s'impose maintenant à l'oreille comme aux yeux, ne nous laisse plus la même liberté.

Je ne reviendrai par sur les consonnes nasales N et M dont j'ai déjà parlé à propos des voyelles.

Dentales et Linguales. — La confusion était la même pour les dentales (T, D, S, Z) et les linguales (L, R, ILL). Tantôt elles se supprimaient : on trouve *pu*, *ajuger*, *tabe*, *sudit*, *cataplame*, *doube*, *mecredy*, *aversaire*, *rétraindre*, *pampe*, *pourpe*, etc., pour *pLus*, *aDjuger*, *tabLe*, *suSdit*, *cataplaSme*, *doubLe*, *meRcredi*, *aDversaire*, *reStreindre*, *pampRe*, *pourpRe*. etc.

Elles tombaient aussi à la fin des mots; on disait : *Saint-Miché*, *crué*, *dit-i*, *cié*, etc., ponr *Saint-MicheL*, *crueL*, *dit-iL*, *cieL*. Cette prononciation de *cié* pour *ciel* est attestée par un passage de Rabelais où il parle des ces *transposeurs de mots*, qui composent des rébus, « faisant pourtraire *un lit sans ciel*, pour *un licencié* ».

Tantôt elles se remplaçaient l'une par l'autre : *suseau*, *méRancholie*, *plurieR*, *coRonel*, *herboListe*, *mateRas*, *paRefrenier*, *CatheLine*, *rhinoceroT*, pour *suReau*, *méLancholie*, *plurieL*, *coLonel*, *herboRiste*, *mateLas*, *paLefrenier*, *CatheRine*, *rhinocéros*. — G. Tory et H. Estienne se plaignent que les Parisiens disent *couRin*, *saiRon*, *raiRon*, pour *couSin*, *saiSon*, *raiSon*, et que, d'autre part, « les commères font tant la petite bouche » qu'elles prononçent *Mazie*, *Mazia*, *mazi*, *pèze*, *frèze*, *mèze*, pour *MaRie*, *MaRia*, *maRi*, *pèRe*, *frèRe*, *mèRe*. Plus tard Ménage avertit charitablement les provinciaux qu'il ne faut pas dire *carméliNes*, mais *carméliTes*, comme

on prononce à Paris. L'*s* disparaissait dans quelques mots : *sottie* (*sottise*), *cloe* (*close*), *die* (*dise*). Vaugelas affirme « qu'au singulier, *quoy que l'on die* est fort en usage en parlant et on écrivant, bien que *quoy que l'on dise* ne soit pas mal dit. »

> Mais quand vous avez fait ce charmant *quoi qu'on die*,
> Avez-vous compris, vous, toute son énergie ?
>
> (Molière, *les Femmes savantes*, acte III, sc. ii.)

Tantôt ces consonnes s'ajoutent ou se transposent : *trufles*, *glason*, *bouticle*, *flebesse*, *esplingue*, *calvacade*, *roller*, *mandegloire*, *temple*, *jardrin*, *muscart*, *équivocle*, etc., pour *truffes*, *gazon*, *boutique*, *faiblesse*, *épingle*, *cavalcade*, *rouler*, *mandragore*, *tempe*, *jardin*, *muscat*, *équivoque*. Les exemples de transposition de l'*r* surtout abondent chez les auteurs du xvi[e] et du xvii[e] siècles ; on peut citer *berbis*, *Berton*; *bertelle*, *ferdonner*, *brelue*, *breline*, *burnir*, *border*, *garbuge*, *esprevier*, etc., pour *brebis*, *Breton*, *bretelle*, *fredonner*, *berlue*, *berline*, *brunir*, *broder*, *grabuge*, *épervier*, etc.

Ill s'est prononcé tantôt le, tantôt ill, dans *anguille*, *apostille*, *camomille*, *Camill*, *torpille*, etc. Mais on commençait déjà à confondre l mouillé avec y dans la prononciation. Restaut (1730) proteste contre cette mauvaise habitude. « Rien n'est plus désagréable que la prononciation vicieuse des Parisiens qui prononcent *fille*, *oreille*, *feuille*, comme s'il y avait *fi-ye*, *oré-ye*, *feu-ye*. » En réalité, on devrait dire *fil-ye*, *oreil-ye*, *feul-ye* ; mais la prononciation parisienne tend à prévaloir, bien que Littré la blâme dans la préface de son dictionnaire.

Gutturales. — Nos pères ont encore plus hésité entre les gutturales (c, k, q, g, ch, j, gn). Sous l'influence des dialectes du Nord et du Midi, le Français a tour à tour prononcé *tabaquière* et *tabatière*, *arquitecture* et *architecture*, *arquitrave* et *architrave*, *monarquie* et *monarchie*, *catékisme* et *catechisme*, *naviguer* et *naviger*, *interroguer* et *interroger*, etc. « A l'égard de l'arsenal de Paris, dit Th. Corneille, on prononce communément *arsenac*, je m'en vais à l'*Arsenac*. » Les puristes mettaient souvent un i après c, q, g, et prononçaient *guiérir*, *riguieur*, *quiestion*, *vainquieur*.

Le ch a un moment remplacé le g dans les mots *granche*, *franchipane*, pour *grange*. *frangipane* ; et le c dur (ou *qu*) dans les mots *rubriche*, *sandarache*, *châble*, *chauchemar*, pour *rubrique*, *sandaraque*, *câble*, *cauchemar*. Il remplaçait aussi l's ou le c dans

CHylindre, capuCHins. CHifflet, CHimagrée, CHycomore, pour *cylindre, capucins, sifflet, simagrée, sycomore.* Mais il était supplanté : 1° par le C dans *Casuble, Carme, Catouiller, Cercher, Cichorée, cornice, Cirurgien,* pour *chasuble, charme, chatouiller, chercher, chicorée, corniche, chirurgien* ; 2° pour l's dans *Sine, dessire,* pour *Chine, déchire* ; 3° par le J dans *Jeval, Jevalier, Jevron, aJeter,* pour *cheval, chevalier, chevron, acheter* ; 4° par le Q dans *saQuet, bronQue, cloQue, broQue, fourQue,* pour *sachet, bronche, cloche, broche, fourche.* Cette prononciation du CH a subsisté dans *archiépiscopal, Melchisédec, Michel-Ange,* etc. On hésita longtemps entre *ACHéron* et *AKéron* ; Racine voulait qu'on prononçât *ACHéron* « à la française », et Lulli, *AKéron,* comme les Grecs. Cette dernière prononciation resta à l'Opéra, mais l'Opéra finit par avoir tort, et l'on prononce aujourd'hui *ACHéron* comme Racine.

Le G et le C ont été employés l'un pour l'autre dans *Glapier, Ganif, Ganivet, Gabinet, Grapaud, beGace, seGret,* etc., pour *clapier, canif, canivet, cabinet, crapaud, bécasse, secret,* etc., et dans *Confle, Coulot, Cangrène, Cargousse, Crotesque, éClogue, miCraine, vaCabond,* etc., pour *gonfle, goulot, gangrène, gargousse, grotesque, églogue, migraine, vagabond,* etc. Encore aujourd'hui on prononce *seGond* et *reine-Glaude,* malgré l'orthographe *second* et *reine-Claude.* Par contre le brave Crillon, dans ses lettres à Henri IV, écrivait son nom *Grillon.*

Dans GN, le G était muet au XVIe siècle ; on écrivait : *regnard, cygne, digne, consigne, insigne, signe,* mais on prononçait *renard, cyne, dine, consine. insine* et *sine,* d'où est venu *sinet.* Ronsard faisait rimer *digne* avec *divine* ; Malherbe écrivait :

> Cette princesse en vos mains *résinée,*
> Vaincra de ses destins la rigueur *obstinée.*

Au XVIIe siècle, Mme de Sévigné parle encore de sa *résination* devant la *micraine,* et Racine explique à sa sœur que les armes parlantes de sa famille sont un *rat* et un *cygne* (prononcé *racine*).

X se prononçait le plus souvent comme un *s* entre deux voyelles dans *Xantippe, Xénophon* (prononcé *zantippe, zénophon*) ; et comme *s* ordinaire dans *Luxembourg, expliquer, exprimer, Oxford,* etc. (prononcé *Lussembourg, espliquer, esprimer, Osford*).

Quant à l'H, on la voyait parfois aspirée où nous la voyons muette, et réciproquement ; on l'aspirait dans *haleine, harmonie, hésiter, ab hoc* et *ab hac*, etc. ; on ne l'aspirait pas dans *huitième, horde*, et on disait également *l'onzième, l'ouate*, et non *le onzième, la ouate*. Corneille en offre plusieurs exemples :

> Et bien que sur le choix il semble *hésiter*. (ATTILA.)
> Peut-être que *l'onzième* est prête d'éclater. (CINNA.)

III. — LOCUTIONS

Les abréviations populaires, les contractions violentes qui se produisent dans la rapidité de la conversation, se rencontrent aussi dans les siècles précédents. Les poètes profitaient de cette liberté ; aussi rencontre-t-on en vers *donrai* pour *donnerai, menrai* pour *mènerai, lairrai* pour *laisserai*, etc. :

> Je lui *donrai* ne pouvant faire moins. (BAÏF)
> Je vous le *ramenrai* sain et sauf sans litière. (BAUDOIN)
> Lycidas, ô Damon, jamais ne te *lairrai*. (DESPORTES)

Ils abrégeaient *dureté, sûreté, jartière, épron, charretier*, etc., en *durté, sûrté, jartière, épron* ou *espron, chartier*, etc. :

> Combien que sa *durté* soit fière. (A. Chartier.)
> Même la terre en *seurté* ne se tient. (Marot.)
> De sa *jartière* alla tout son col entourant. (Ronsard.)
> D'un autre *épron* mon maître ne me poinct. (RONSARD.)
> Pour venir au *chartier* embourbé dans ces lieux. (LA FONTAINE.)

A cette heure devenait, comme aujourd'hui dans la langue populaire, *à c'te heure*, mais arrivait à s'écrire en un seul mot *astheure* :

> Si ma raison en moi se peut remettre,
> Si recouvrer astheure je ne puis. (LA BOÉTIE)

Mais les syncopes et les élisions ne portaient pas que sur les *e* muets ; on disait, au grand scandale des Estienne : « *sa* vostre honneur, *sa* vostre grâce » (*sauve* votre honneur (1), *sauve* votre grâce) ; « qu'a-vous ? » (pour *qu'avez-vous*?) ; « n'*a*-vous ? » (pour *n'avez-vous* ?) ; « sça-vous ? » (pour *savez-vous* ?).

(1) *Honneur* était alors du féminin.

Un siècle après on disait de même : « *a* vous fait cela ? de*m'*-aune, *i* disent », au grand scandale de l'Académie.

Vaugelas déplorait les liaisons hasardeuses comme *on-z-a*, *on-z-ouvre*, *on-z-ordonne*, *la vertu-z-a été* ; Ménage déclarait qu'il faut dire les *quatre éléments*, *je lui ai mille obligations*, et non *les quatres éléments*, *milles obligations*, comme disent la « plupart des dames et les mieux chaussées ». Nous disons encore aujourd'hui : *entre quatre-z-yeux*. Le *t* euphonique était à la mode ; on entendait dire, même dans la chaire : *il va*-t-à *l'église*, *il a*-t-un *cœur*, *il a*-t-*été*, *il a*-t-*eu*, etc., pour éviter un hiatus. On discuta longtemps pour savoir comment on devrait prononcer *ils ont dit*. « Il y a trois prononciations différentes, dit Tallemant (1696), l'une qui suit l'écriture, *ils ont dit*, en prononçant l'*l* et l'*s* ; l'autre ou l'on supprime l'*s* et on prononce *il ont dit*, et la troisième où l'on ne met point l'*l* et on prononce *is ont dit*. Grande dispute au sujet de ces prononciations, et toutes les troi sont leurs partisans. »

Enfin Thomas Corneille regrette que le bas peuple de Paris prononce toujours *abre*, *mabre* et *arbe*, *marbe*, pour *arbre*, *mabre*, *évu* pour *eu*, *il a éu* pour *i la eu*. De nos jours cela ne se dit plus; mais il y a encore des endroits où cela se chante.

Pourtant, ces incertitudes de la prononciation, ces hésitations entre plusieurs orthographes ont enrichi la langue de quelques mots, parce que les deux termes sont restés avec des significations différentes ; tels : sont *large et largue*, *verge* et *vergue*, *lambruche* et *lambrusque*, *conque* et *conche*, *imbu* et *embu*, *cloche* et *cloque*, *chaise* et *chaire*, *border* et *broder*, *dessiner* et *désigner*, etc.

IV. — Conclusions

En résumé, cette étude fort succincte montre que la prononciation a beaucoup varié dans l'espace de trois siècles et que les voyelles, les consonnes et les groupes formés par elles ont eu leur valeur sans cesse modifiée. Il faut remarquer toutefois que les changements ont diminué progressivement en étendue et en importance et que la prononciation, comme la langue elle-même, tend à prendre plus de stabilité. La tradition livrée par le XVIe siècle au XVIIe était encore assez vague, assez flottante pour permettre à la langue parlée ou écrite une grande liberté. Mais l'Académie, et avec elle tous les érudits du grand siècle, se

sont mis à l'œuvre, chaque tour, chaque expression, chaque mot de notre vocabulaire a été étudié, discuté avec une ardeur et une ingéniosité qui nous étonne. J'en ai cité quelques exemples dans ce rapide examen de la prononciation. On s'évertuait à créer de petites règles particulières, à susciter des exceptions, sous prétexte sans doute qu'elles confirment la règle. Chaque assertion nouvelle trouvait un avocat convaincu pour la défendre. C'est ainsi qu'ont pénétré, d'abord dans la grammaire, et peu à peu dans l'usage, les règles précises, un peu étroites, qui régissent à présent notre langue. Est-ce tout profit ? La poésie y a perdu sa joyeuse allure d'autrefois, notre orthographe est devenue tyrannique, notre grammaire inflexible.

Inde iræ, de là les tentatives de réformes qui surgissent de temps en temps. Mais que les impatients se rassurent : une langue n'est jamais *fixée* ; sous la glace qui semble pour quelques jours rendre l'eau immobile, le fleuve continue son cours. La prononciation populaire des grandes villes, les tours hardis, les abréviations pittoresques du langage vulgaire préparent, sans doute, plus d'une surprise aux lexicographes de l'avenir. Quant au passé que j'évoquais tout à l'heure, il en reste encore des traces dans les dialectes de nos provinces. La plupart des anciennes formes que j'ai signalées me revenaient à l'esprit comme de vieilles connaissances ; elles sont encore vivantes dans les patois du centre de la Normandie : on dit *voleu*, *toujou*, *cangrène*; *ben*, *ren*, *roué*, *mouchouèr*, etc. Ces mots ne s'écrivent plus, ils se prononceront encore longtemps. Et pendant qu'on s'efforcera de faire appliquer partout les articles de notre code grammatical, et de bannir de nos campagnes ces locutions considérées aujourd'hui comme vicieuses, que de mots seront modifiés parmi nous par la force lente mais toute-puissante de l'influence populaire ! Que de changements seront apportés à notre prononciation et de là nécessairement à notre orthographe ! *Consuetudo loquendi est in motu*, disait Varron, et nous qui sommes plus vieux que les Latins, qui avons plus de chemin parcouru, nous pouvons, en jetant un regard en arrière, affirmer, avec encore plus d'autorité, que l'usage d'une langue ne cesse de changer.

LA DICTION MUSICALE (1)

Par Charles GOUNOD

La musique de Mozart, si claire, si vraie, si naturelle et si pénétrante est cependant celle dont l'exécution est le plus rarement parfaite.

A quoi cela tient-il ?

C'est ce que je me propose d'examiner et, s'il est possible, de faire comprendre.

Ce dont il faut se garder avant tout dans l'exécution des œuvres de Mozart, c'est *la recherche de l'effet.* J'entends ici, par le mot *effet* non *pas l'impression produite sur* l'auditeur par l'œuvre même impression de charme, de grâce, de tendresse, de tenue ; en un mot, de tous les sentiments dont le texte musical offre, ou du moins doit offrir *par lui-même* la forme et le portrait ; mais cette exagération d'accent, de nuances, de mouvements qui, trop souvent porte les interprètes, à se substituer à l'auteur et à dénatursr sa pensée au lieu de la reproduire simplement et fidèlement.

Lorsqu'un grand musicien a écrit une œuvre, et que ce musicien s'appelle Mozart, le moins qu'on puisse lui faire l'honneur de supposer c'est qu'il a *voulu* ce qu'il a *écrit, comme* il l'a écrit, et qu'il y a de fortes présomptions pour qu'on dise beaucoup moins bien que lui en disant autrement que lui. Que penserait-on d'un graveur qui remplacerait par des contours et des modelés de sa façon ceux d'un tableau de Raphaël ? Un acteur oserait-il intro-

(1) M. Charles Gounod vient de payer un tribut public d'admiration au *Don Juan*, de Mozart, dont la partition a exercé, paraît-il, sur toute sa vie l'inflence d'une révélation.

Ce serait nous écarter de notre sujet que de suivre M. Gounod dans son analyse du chef-d'œuvre de Mozart. Elle déborde d'un enthousiasme presque religieux qu'il est bon et réconfortant de voir éclater avec cette ardeur de néophyte chez un Maître de l'autorité de M. Gounod. Elle mérite d'être lue en entier (Paul Ollendorf, éditeur).

Mais cette étude est suivie d'un Appendice où sont résumées les règles que doivent suivre les interprètes d'une œuvre musicale. Nous n'avons garde de laisser échapper cette bonne fortune de faire connaître à nos lecteurs l'opinion de l'illustre Auteur de Faust, sur les grandes lignes de la diction musicale.

Nous donnons donc ici cet appendice, *in extenso.*

duire une phrase, un vers, un mot de son cru dans une œuvre de Racine ou de Molière ?

Pourquoi le langage des *sons* serait-il traité avec moins de respect que celui des *mots* ? La vérité d'expression est-elle moins obligatoire dans l'un que dans l'autre ? Que reste-t-il d'une pensée musicale si l'on y dénature les accents, les nuances, les mouvements et les valeurs respectives des sons ? Absolument rien. C'est ce dont beaucoup de chanteurs n'ont pas le moindre souci. Préoccupés qu'ils sont trop souvent de faire admirer leur *voix*, ils sacrifient sans scrupule les *droits de l'expression au succès du virtuose*, et le triomphe durable de la vérité aux satisfactions passagères et creuses de la vanité.

Il ne faut point se lasser de le dire : c'est en permettant ainsi à la fantaisie personnelle de remplacer l'obéissance au texte que l'on arrive à creuser un abîme entre l'auteur et l'auditeur. Que signifient, par exemple, ces temps d'arrêt prolongés sur certaines notes au détriment de la ponctuation rythmique d'une phrase musicale ? Réfléchit-on un instant au malaise perpétuel qui en résulte pour l'auditeur sans parler de l'insupportable monotonie du procédé lui-même ?

Et que devient le rôle de l'orchestre dans cette subordination constante de la trame symphonique du chanteur ?

Il est impossible de dresser un catalogue complet des abus et de licences de toute sorte qui, dans l'exécution, dénaturent le sens et compromettent l'impression d'une phrase musicale.

On peut néanmoins les ramener à quelques chefs, sous lesquels se résument à peu près les infractions les plus habituelles aux règles de l'art et du simple bon sens, à savoir : le mouvement, la mesure, les nuances, la respiration, la prononciation, le chef d'orchestre.

LE MOUVEMENT

De toutes les conditions dont l'ensemble constitue le caractère propre, la physionomie véritable, l'expression juste d'un morceau de musique, la plus importante, la plus indispensable est, sans comparaison aucune, l'observance exacte et scrupuleuse du mouvement dans lequel l'auteur a conçu son morceau.

La fonction du mouvement, c'est de déterminer l'*allure* générale du morceau, et comme l'allure est un élément essentiel du caractère de l'idée, altérer le mouvement c'est altérer l'idée

même au point d'en détruire parfois le sens et l'expression. Il est indiscutable qu'une phrase musicale peut être absolument travestie et défigurée par l'excès de lenteur ou de rapidité du mouvement dans lequel on l'exécute. J'en pourrais alléguer maint exemple. En voici un que je n'oublierai jamais, tant il m'a choqué :

C'était à un bal du Ministère d'Etat et de la maison de l'Empereur, pendant l'hiver de 1854-1855, si je ne me trompe. A cette époque, la vieille *contredanse* (ce qu'on appelait le *quadrille*) vivait encore, ou plutôt agonisait déjà. Tout à coup j'entendis l'orchestre attaquer la première figure d'une contredanse. Horreur ! Abomination ! Sacrilège ! C'était l'air sublime du prêtre d'Isis dans *la Flûte enchantée* de Mozart, tombant des hauteurs de son rythme solennel et sacré dans le piétinement grotesque des souliers de satin et des bottes vernies. Je me sauvai comme si j'avais eu le diable à mes trousses.

Toutefois, on se ferait une idée fort incomplète de l'importance du mouvement musical, si on ne le considérait que sous le point de vue purement mathématique ; et c'est ici le lieu de distinguer, dans la question du mouvement, l'*exactitude* et la *vérité*.

Plusieurs causes peuvent déterminer des différences mathématiques dans le mouvement, et lui laisser néanmoins son identité de caractère et d'expression :

1° La grandeur du local dans lequel a lieu l'exécution. C'est là une question d'acoustique et de proportionnalité. Dans un très grand local, un mouvement moins vif produira la même impression qu'un mouvement plus vif dans un local plus petit ;

2° Le style de l'interprète lui-même ; l'ampleur de la diction l'intérêt de l'émission vocale.

J'en citerai seulement ici deux exemples célèbres : Duprez et, Faure.

Lorsque Duprez vint prendre sur la scène de l'Opéra la place que Nourrit venait d'y laisser vacante, après l'avoir occupée avec tant d'éclat et d'autorité pendant plus de quinze ans, ce fut une révolution complète dans la déclamation lyrique. Nourrit était un grand artiste. La dignité de son caractère, la culture de son intelligence, un souci constant de la vérité dans les rôles variés et nombreux du répertoire d'alors, tout cela lui avait conquis, outre la faveur et l'estime du public, une influence qui s'exer-

çait, au théâtre, sur tout son entourage. Il portait, avec un rare talent de comédien, le poids des premiers rôles de tous les grands opéras, depuis la *Vestale*, la *Muette de Portici, Guillaume Tell,* jusqu'à *Robert le Diable,* la *Juive* et les *Huguenots* où sa dernière création fut le rôle de Raoul de Nangis qu'il marqua d'une empreinte ineffaçable Il s'emparait de son auditoire avec une telle puissance d'accent et de jeu, qu'il arrivait à faire oublier le timbre un peu guttural et un peu maigre de sa voix dont il se servait souvent dans le registre de *fausset*.

L'arrivée de Duprez fut un coup de foudre. J'assistais à son début qui eut lieu dans le rôle d'Arnold, de *Guillaume Tell.* Duprez revenait d'Italie, précédé d'une grande renommée et de cette fameuse légende de l'*Ut de poitrine*, qui devait soulever une tempête d'applaudissements à la fin de l'air célèbre du dernier acte : « Amis, secondez ma vaillance ! » Il ne fut pas besoin d'attendre jusque-là pour que la cause du grand chanteur fût gagnée. En deux mesures, ce fut fait.

Dès le premier vers du récitatif :

Il me parle d'hymen !... Jamais, jamais le mien !

on se sentit en présence d'une transformation de l'art du chant ; et lorsque Duprez termina la phrase : « O Mathilde ! idole de mon âme ! » du duo du premier acte, ce fut dans toute la salle un véritable délire. C'est qu'il y avait là une ampleur de diction et d'organe qui subjuguait l'auditeur, que les admirables mélodies du grand maître italien rayonnaient d'une lumière nouvelle en passant par les notes de poitrine de cet organe merveilleux, et par une déclamation d'une puissance inconnue. Or, ces deux éléments, l'emploi de la voix de poitrine et la largeur de la déclamation, permettaient à Duprez de prendre des mouvements plus lents que ne le faisait son illustre prédécesseur, sans paraître les altérer, tant il savait intéresser l'oreille par la plénitude de l'organe et le sentiment par celui de la diction.

C'est ce dont Faure a été, de nos jours, un nouvel et frappant exemple. Il occupe et remplit si richement, si généreusement, si habilement les sons, il sait leur donner un intérêt par le continuel modelé du timbre, que l'on oublie (et lui-même parfois un peu plus que de raison) la durée qu'il leur donne et que dissimulent son admirable méthode et sa prononciation sans rivale.

A ces noms illustres il faut joindre ceux de Pauline Viardot, de Miolan-Carvalho, de Gabrielle Krauss, des frères de Reszké, de Lassalle et de tous ceux qui ont compris l'importance de la déclamation.

Mais les réflexions précédentes sur le mouvement n'ont rien voir avec la *mesure*, qui constitue un tout autre point de vue d'une importance capitale et dont, malheureusement, beaucoup de chanteurs tiennent aujourd'hui fort peu de compte, au grand préjudice des œuvres musicales et au grand chagrin des auteurs et des chefs d'orchestre.

Il y a beaucoup à dire sur ce sujet.

Je dois me contenter de l'effleurer, n'ayant point à faire ici un cours complet d'éducation musicale.

LA MESURE

Le dédain de la *mesure* est une maladie moderne : c'est tout simplement la rupture de l'équilibre musical.

Beaucoup de chanteurs se représentent la *mesure* comme un joug insupportable et comme un obstacle au sentiment et à l'expression. Il leur semble qu'elle les réduit à l'état de *machines* et qu'elle enlève toute grâce, tout charme, toute chaleur et toute liberté à l'exécution.

Or c'est absolument le contraire. La *mesure* est la protectrice et la libératrice de tout ce dont on la croit l'ennemie et le tyran. Il n'est pas difficile de le démontrer. Considérons-la d'abord comme principe d'ordre :

1° Ce qui caractérise essentiellement la *mesure*, c'est l'égalité de durée des *temps* dont elle se compose. Si donc on introduit l'inégalité de durée, entre les temps, on détruit l'unité qui constitue la *mesure* et qui, seule, permet de la *sentir* ; c'est donc détruire l'équilibre même de la phrase musicale ;

2° Si l'altération de la *mesure* compromet à ce point une phrase isolée, quel trouble n'apportera-t-elle pas dans l'exécution d'un morceau d'ensemble? Ici, cela prend des proportions de désordre et d'anarchie indescriptibles ;

3° Il y a encore l'orchestre, dont il faut pourtant aussi bien tenir compte. Cet orchestre présente une multitude de dessins d'accompagnement soumis aux lois de la *mesure*, et qui ne peuvent s'en écarter sous peine d'une confusion et d'un gâchis abominables. On ne peut pas livrer à une perpétuelle incertitude

soixante ou quatre-vingts musiciens qui, privés de ce point d'appui, de ce *mot d'ordre* de l'unité de mesure, ne savent plus à quoi se prendre pour échapper au désordre et à la cacophonie.

Mais la *mesure*, principe d'ordre au point de vue de la pondération purement numérique de la phrase musicale, ne l'est pas moins au point de vue de l'*expression.*

La notion de la *mesure* contient celle du *rythme*, qui en est la *subdivision caractéristique et prosodique.* C'est donc porter atteinte au rythme et à la prosodie, que de se soustraire à l'empire de la *mesure* et à son influence régulatrice. Ces quelques réflexions suffisent pour donner l'idée du préjudice que le dédain ou l'inintelligence de la *mesure*, sont capables de porter aux œuvres musicales.

Un autre chapitre d'une extrême importance dans la question de l'expression musicale est celui des *nuances.*

LES NUANCES

On entend, par le mot *nuance*, le degré d'intensité d'un son quelconque, qu'il soit produit par une voix ou par un instrument. C'est-à-dire que les *nuances* jouent, dans l'art musical, un rôle analogue à celui du *modelé* dans l'art de la peinture.

On voit, par là, combien le respect des *nuances* est indispensable à qui veut rendre fidèlement l'expression d'une phrase musicale, et à quel point le caprice irréfléchi de l'exécutant peut en altérer le sens jusqu'à la rendre parfois méconnaissable, en substituant aux intentions et aux indications de l'auteur des nuances et des accents de pure fantaisie. C'est là que l'indépendance du chanteur trouve le plus souvent l'occasion de donner libre carrière, et Dieu sait s'il en use. Peu importe que la mesure en souffre, que la prosodie soit violée, que le dessin mélodique soit altéré, qu'une affectation vienne détruire le mouvement logique et naturel de la période musicale, pourvu que le *son* soit remarqué et applaudi *pour lui-même.* On se méprend du tout au tout sur la fonction et sur le rôle *de la voix.* On prend le *moyen* pour le *but* et le *serviteur* pour le *maître.* On oublie qu'au fond il n'y a qu'un art, la PAROLE, et qu'une fonction, EXPRIMER ; que, par conséquent, un grand chanteur doit être, avant tout, un grand *orateur*, ce qui est absolument impossible sans la vérité absolue de l'*accent.*

Quand on ne songe, au théâtre surtout, qu'à chanter pour chanter, c'est, pour me servir d'une formule bien connue et bien usitée, *comme si l'on chantait.*

Il faut, de plus, remarquer que la voix pour la voix est le moyen sûr et infaillible de tomber dans la *monotonie*, la vérité seule ayant le privilège de l'infinie et inépuisable variété.

LA RESPIRATION

Cette question importante de la *respiration* peut être envisagée sous deux aspects distincts : l'un, purement physique; l'autre, purement expressif. Sous le premier aspect, c'est au compositeur qu'il appartient d'écrire de façon à ne pas excéder la puissance des organes respiratoires, sous peine de voir morceler sa phrase musicale en tronçons qui la défigurent.

Mais au point de vue de l'expression, c'est autre chose. Ici, c'est la *prosodie* et la *ponctuation* qui déterminent la *respiration* et en deviennent la règle : règle à laquelle, par malheur, on ne se soumet que rarement. On ne se fait point scrupule de couper en deux un membre de phrase, souvent même un mot, pour reprendre de l'air au profit d'un son dont on veut exagérer la puissance ou la durée, au détriment du sens musical et de la prosodie dont le souci devrait passer avant tout. On est bien avancé quand on a dit, par exemple : « A toi tout mon... amour ! » en introduisant entre *mon* et *amour* une respiration que rien ne justifie ! mais on a eu le plaisir de s'étaler sur une syllabe brève jusqu'à perte d'haleine, le tout pour faire partir une détonation d'applaudissements ridicules et convenus. De pareilles licences ne vont à rien moins qu'à dénaturer la forme de la pensée musicale et à révolter le sens commun.

LA PRONONCIATION

Il y a deux choses capitales à observer dans la prononciation :

1° Elle doit être claire, nette, distincte, exacte, c'est-à-dire ne laisser à l'*oreille* aucune incertitude sur *le mot prononcé*;

2° Elle doit être expressive, c'est-à-dire *peindre à l'esprit le sentiment* énoncé par le mot lui-même.

Pour tout ce qui concerne la clarté, la netteté, l'exactitude, la prononciation prend plutôt le nom d'*articulation*. L'articulation a pour objet de reproduire fidèlement la forme *extérieure* de la

parole. Tout autre est le rôle de la *prononciation*. C'est par elle que l'on fait exprimer au mot la pensée, le sentiment, la passion dont il est l'enveloppe. En un mot, l'articulation a pour domaine *la forme forcée*, ou matérielle; la prononciation a pour domaine *la forme formante*, ou intellectuelle. L'articulation donne la netteté, la prononciation fait l'éloquence. A défaut de culture, un instinct juste peut faire sentir toutes ces distinctions. Mais on ne saurait trop se convaincre de la valeur et de l'intérêt que donnent au chant une articulation claire et une prononciation expressive. Elles ont une telle importance, elles exercent sur l'auditeur un tel empire qu'elles peuvent, à force d'expression, faire oublier l'insuffisance ou la médiocrité de l'organe, tandis que leur absence peut laisser insensible à la plus belle voix du monde.

Les considérations qui précèdent sont de nature à faire comprendre combien il faut être simple, sincère et détaché de toute préoccupation de succès personnel, pour être capable et digne d'interpréter la musique de Mozart, musique si pure, si vraie et si loyale. Peut-il y avoir, pour un interprète, de plus haute ambition, de plus noble rêve que de faire aimer les œuvres d'un tel maître et de contribuer ainsi à maintenir le culte sacré et salutaire du vrai et du beau? Mais, hélas! en art comme dans tout le reste, l'oubli de soi est rare; c'est pourtant la condition de toute vraie grandeur.

Il me reste maintenant à parler d'un personnage qui joue, dans l'exécution musicale, un rôle prépondérant.

LE CHEF D'ORCHESTRE

Le chef d'orchestre est le *centre* de l'exécution musicale. Ce mot dit, à lui seul, l'importance et la responsabilité d'une telle fonction.

Et d'abord, c'est entre les mains du chef d'orchestre que repose l'*unité de mouvement*, sans laquelle il n'y a pas d'*ensemble* possible. Cela saute aux yeux et se passe de démonstration. C'est ici qu'il est, à la fois, le plus facile et le plus nécessaire au chef d'orchestre de faire sentir son autorité; son bâton est un bâton de commandement.

Mais, en dehors des ensembles, combien de fois ce commandement ne se change-t-il pas en servitude! Que de condescendances aux caprices des chanteurs! Que de complicités funestes aux intérêts de l'art et à la réelle valeur des œuvres!

Certes, il ne faut pas que le commandement du chef d'orches-

tre se réduise à une intraitable et implacable rigidité mécanique qui serait le triomphe absurde de la *lettre* sur l'esprit !

Un chef d'orchestre qui, d'un bout à l'autre d'une composition musicale, ne serait qu'un *métronome inflexible*, verserait dans un excès aussi insupportable que l'excès contraire.

Le grand art du chef d'orchestre, c'est cette puissance que l'on pourrait appeler *suggestive* et qui obtient du chanteur une obéissance *inconsciente*, en lui laissant croire que c'est lui qui veut ce que l'on veut de lui. C'est, en un mot, de persuader le chanteur au lieu de le contraindre. L'autorité n'est pas dans la volonté, mais dans la lumière. On ne la discute pas ; on la sent.

C'est donc au chef d'orchestre de comprendre et de faire sentir jusqu'où peuvent aller ses concessions en matière de *mesure*, sans altérer le *sentiment* de la mesure. C'est à lui de sentir la différence qui existe entre une souplesse et une lourdeur, et de compenser, sans secousse ni sécheresse, un retard accidentel par un retour insensible au mouvement normal et régulier.

Une autre qualité essentielle du chef d'orchestre, c'est de ne pas prendre la précipitation pour de la chaleur, sous peine de sacrifier la puissance rythmique de la déclamation et l'ampleur des sonorités. On se figure assez communément qu'un *crescendo* doit être *pressé* et qu'un *diminuendo* doit être *ralenti*. Or, c'est précisément le contraire qui est presque toujours vrai. Il tombe sous le sens qu'on doit être porté à élargir un son dont on augmente l'intensité, et *vice versa*. Mais ce n'est pas tout.

Il s'en faut que le chef d'orchestre soit tout entier dans le bâton ou dans l'archet qu'il tient à la main. C'est toute sa personne qui doit instruire et animer ceux qui lui obéissent.

Son attitude, sa physionomie, son regard doivent préparer les chanteurs à ce qu'il va leur demander ; son expression doit faire pressentir son action et orienter l'intelligence de l'exécutant.

Il n'est point nécessaire pour cela de se démener comme un énergumène. La vraie lumière est tranquille ; et quand le poète antique veut exprimer la puissance de Jupiter, il nous le montre « faisant trembler d'un signe de tête l'Olympe tout entier ». En somme, le chef d'orchestre est l'ambassadeur de la pensée du maître ; il en *est* responsable devant les artistes et devant le public, et *doit en être* l'expression vivante, le miroir fidèle, le dépositaire incorruptible.

LA VOIX A L'ÉCOLE

Par **Mme Henriette L'HUILLIER**

Le travail important publié dans *La Voix* sur l'Éducation de la parole instinctive et artistique, m'engage à communiquer les réflexions suivantes qui viennent à l'appui des observations de M. Louis Montchal.

Il n'y a pas encore très longtemps que, dans les examens subis à Paris par les aspirantes aux brevets d'institutrice, le professeur chargé de faire passer l'épreuve de « lecture », se montrait satisfait si l'on avait observé les points et les virgules et « mis un peu le ton ». L'habitude d'entendre lire sans expression était invétérée à ce point que la moindre modulation dans une lecture ou une récitation de salon par une jeune fille un peu douée, arrachait des exclamations admiratives. On trouve des exceptions, surtout parmi les Parisiens qui lisent et parlent avec des nuances mélodiques qui, parfois, peuvent faire illusion sur la justesse de l'intonation, mais l'ensemble des parleurs, même cultivés, pèche par l'oubli des ménagements dus à la voix et l'ignorance du parti qu'on peut tirer d'une parole travaillée. Il n'est pas nécessaire d'insister sur les avantages d'une prononciation correcte et expressive, puisqu'elle est indispensable non seulement pour l'enseignement des langues et de la langue française en particulier, mais encore pour l'enseignement en général.

Une diction défectueuse a pour corrélatif immédiat une fatigue considérable résultant de la contraction des organes vocaux non assouplis, non entraînés ou de l'imperfection des mouvements respiratoires incomplets et contrariés les uns par les autres. Au point de vue de l'hygiène scolaire, combien de fins prématurées peuvent être attribuées à cette absence d'éducation de la parole ! Si dans certains pays, les maîtresses d'école se refusent à donner l'enseignement de la gymnastique vu la fatigue que leur occasionne le « commandement » des exercices, n'est-ce pas à l'absence de toute direction méthodique sur la façon de commander qu'il faut attribuer cette répugnance ? Un des cas les plus douloureux que nous ayons observés dans le domaine de

l'enseignement collectif, est celui d'une sous-maîtresse de quinze ans placée à Paris à la tête de vingt élèves de sept à huit ans. A l'extrémité de la même pièce se trouvait une autre classe non moins nombreuse d'écolières de neuf à onze ans dirigée aussi par une jeune maîtresse. Pour lutter contre le bruit des leçons et le tapage des élèves, les pauvres jeunes filles s'efforçaient d'élever la voix, ce qui surexcitait les élèves et neutralisait l'autorité des maîtresses forcées de subir une pareille fatigue tous les jours pendant six heures. La directrice, femme d'un esprit supérieur, avait débuté dans les mêmes conditions. Bientôt la maladie lui ayant démontré que les poumons les plus solides s'épuisent à une tâche semblable, elle recommanda à ses collaboratrices de « donner moins de voix ». Mais n'étant appuyée sur aucun principe de diction, ses conseils demeurèrent sans effet. Elle-même, après avoir sacrifié à l'enseignement ses brillantes facultés ainsi que sa magnifique santé, s'éteignit à l'âge de trente-trois ans.

La phtisie l'avait saisie, elle l'emporta...

Beaucoup d'autres faits militent encore en faveur de l'organisation, dans tous les pays et à tous les degrés, de l'enseignement d'une éducation raisonnée de la parole. Ainsi préparés, les jeunes fonctionnaires d'instruction publique ne se laisseraient plus conduire par leur voix, dont ils sauraient maîtriser l'intensité ou la rapidité. Ils y gagneraient, avec la santé, l'autorité. L'enfant s'habitue à une parole violente et, les premiers troubles passés, il reste indifférent ou, selon la nature, il s'en rit. Si les tentatives d'organisation d'un enseignement à cet égard ont parfois échoué, la faute en est peut-être à l'absence d'un plan méthodique aussi bien qu'à l'absence de capacité du maître. Il a fallu à l'auteur de ces réflexions, l'expérience et la périlleuse fatigue dues à de longues années d'enseignement, surtout la révélation par un maître savant des ressources de sa propre voix, pour éclairer son esprit et le convaincre que l'éducation de la parole est la branche primordiale de tout enseignement public ou privé.

« Modérez les mouvements de votre voix, a-t-elle déjà répété à bon nombre d'institutrices qu'elle a dirigées ; sous prétexte de naturel, ne vous abandonnez pas à toutes les impulsions de votre esprit en formation. Le naturel de la parole instinctive d'une conversation où concourent plusieurs interlocuteurs, n'est

pas le naturel d'un enseignement oral individuel qui exige une diction mesurée, c'est-à-dire composée. Voyez telle de vos collègues qui, soit par tempérament,soit par expérience, est parvenue à se maîtriser et à diriger sa voix. Ses élèves sont-ils moins dociles que les vôtres ; sa classe n'est-elle pas au contraire plus silencieuse et partant plus attentive ? »

Citons encore une de nos observations :

Il y a quelques années, nous suivions avec intérêt une leçon donnée par un prêtre à une centaine de fillettes. Ni l'aspect solennel du maître, ni les punitions infligées, ni les reproches faits sur tous les tons ne pouvaient avoir raison de ces esprits turbulents et d'ailleurs sans éducation. Un autre ecclésiastique ayant été chargé de ces fonctions, les élèves furent promptement dominées. Le nouveau maître était cependant dénué des qualités physiques qui semblent nécessaires pour dompter les foules et dominer le tumulte ; sa voix était faible et son aversion pour les punitions était telle, qu'il adressait à peine un reproche aux enfants les plus indisciplinés.

Mais il possédait une qualité de premier ordre. Sa parole ne dénotait pas cependant une étude sérieuse de la diction, mais était secondée puissamment par sa nature qui le portait à la modération en toutes choses, ce qui lui permettait d'atténuer l'acuité et le rythme de sa voix, et lui faisait adopter intuitivement le mouvement sonore et rythmique qui convient à un enseignement collectif.

En terminant, je dois dire que le travail de M. Louis Montchal, reproduit avec empressement par la presse qui s'intéresse à ces questions, me semble répondre, d'ores et déjà, à tous les desirata qu'on peut formuler sur la matière. J'ai utilisé avec succès nombre des indications méthodiques qui constituent la réelle originalité de cette étude. Avec d'autres lecteurs de *La Voix*, je souhaite de voir l'*Education de la parole* bientôt mise en pratique, car elle me paraît devoir résoudre le problème de l'introduction méthodique des études de diction, du premier au dernier degré de l'enseignement général.

MÉDECINE PRATIQUE

Des moyens à employer contre l'enrouement

L'enrouement n'étant pas une maladie, mais seulement un symptôme, on comprend pourquoi on trouve si peu d'indications sur son traitement dans les travaux sur les affections des voies respiratoires. Et pourtant ce symptôme prend souvent, lorsqu'il s'agit par exemple de chanteurs, de professeurs, d'acteurs, etc., une importance capitale et exige du médecin des soins particuliers très assidus.

Nous croyons donc utile de passer ici en revue les divers moyens dont un confrère américain, M. le docteur Ch. Sajous, se sert avec succès pour le traitement de l'enrouement dans sa pratique laryngologique.

Les divers cas d'enrouement peuvent, suivant leurs causes, être réunis en trois groupes distincts comportant chacun des indications particulières.

Un premier groupe reconnaît pour cause de l'enrouement une simple sécheresse du larynx et surtout des cordes vocales. Cet état, assez fréquent chez les chanteurs, survient habituellement à la suite de l'usage du tabac ou du séjour prolongé dans un air vicié par la fumée et les poussières charbonneuses, ainsi qu'il arrive dans les voyages en chemin de fer. Les symptômes subjectifs consistent dans une sensation de sécheresse et de constriction à la gorge qui provoquent du toussotement et des « hems » caractéristiques. Pendant le chant, la voix, sans être très altérée, est cependant un peu rude, rauque ; après avoir chanté un peu, le malade est déjà fatigué et ressent à la gorge du picotement qui souvent amène une quinte de toux. Le traitement de cette variété d'enrouement consiste dans l'emploi de pulvérisations chaudes, répétées toutes les deux heures, avec une solution de chlorate de potasse et de sel ammoniac. La dernière pulvérisation doit être faite trois heures avant le moment où le patient doit chanter ou parler en public ; dans les entr'actes il fera bien de sucer une pastille de chlorate de potasse.

Dans un second groupe de cas, l'enrouement est d'origine inflammatoire ; il est dû soit au retentissement sur le larynx d'un état catarrhal, habituel ou accidentel, des cavités nasales

et du pharynx, soit à une laryngite primitive. Dans tous les cas de ce genre, le repos de l'organe est indispensable pour le succès du traitement. Le malade s'abstiendra donc, si possible, de l'usage professionnel de sa voix, ou le réduira au moins considérablement. Le chanteur cherchera à éviter les notes élevées. Une attention particulière doit être prêtée aux fonctions intestinales.

En effet, il arrive souvent, surtout chez les femmes, que l'enrouement est maintenu par une constipation habituelle contre laquelle on emploie, de préférence, des lavements à l'eau tiède additionnée d'un peu de glycérine. Quant aux purgatifs proprements dits on fera bien de les éviter, chez les chanteurs, car ils amènent parfois un certain affaiblissement de la voix.

L'affection pharyngo-nasale devra être combattue par un traitement local. La turgescence du tissu érectile des cornets, sera amendée par des attouchements avec des petits tampons de ouate imbibés d'une solution de chlorhydrate de cocaïne à 4 $^0/_0$, suivis d'insufflations, dans les deux narines, du mélange suivant :

Acétate de morphine	0 gr. 007 milligr.
Sous-nitrate de bismuth	ãâ 0 gr. 05 centigr.
Poudre de talc	
Mêlez. — Pour un paquet.	

Ces insufflations, qu'on répète toutes les quatre heures, doivent être faites assez énergiquement pour projeter la poudre jusque sur les parois du pharynx.

Lorsqu'il existe de la fièvre, on prescrira, en outre, la teinture d'aconit à la dose d'une goutte d'heure en heure.

Si l'affection nasale n'est qu'une exacerbation d'une rhinite chronique, c'est l'accumulation de mucosités qui souvent, alors, est la cause principale de l'irritation. Dans ces cas, on emploiera avec avantage des pulvérisations avec une solution de bicarbonate de soude à 1 $^0/_0$.

Une attaque de coryza de plusieurs jours de durée, nécessitera une intervention plus énergique. Pour procurer un soulagement immédiat et supprimer l'obstruction nasale, on cautérisera — mais d'un côté seulement — la partie la plus proéminente des cornets au moyen du galvanocautère.

Le meilleur traitement local des exacerbations de pharyngite chronique, simple ou granuleuse, sont les attouchements avec une solution de nitrate d'argent à 5 $^0/_0$. Les follicules enflammés et douloureux seront légèrement cautérisés avec le galvanocautère, mais en ayant soin de ne pas en toucher plus de trois ou quatre en une séance. La contre-irritation que produisent ces cautérisations éclaircit souvent la voix d'une façon remarquable, surtout pour le soir du même jour.

Pour agir sur le larynx lui-même, on emploiera des pulvérisations avec une solution de résorcine à 1 $^1/_2$ $^0/_0$ (de beaucoup préférables, d'après M. Sajous, aux pulvérisations phéniquées employées habituellement). Pendant ces pulvérisations, qui seront répétées toutes les deux heures le premier jour, et ensuite trois fois par jour, le malade fera entendre sa voix, afin que le liquide médicamenteux puisse se répandre sur toute la surface des cordes vocales.

Lorsque l'enrouement est très considérable, on sera obligé de recourir aux applications intra laryngées d'une solution de perchlorure de fer à 2 $^0/_0$.

Dans les cas récents, pris tout à fait au début, on arrive parfois à faire avorter le mal par des insufflations dans le larynx, répétées toutes les deux ou trois heures, du mélange de morphine, de bismuth et de talc dont il a été question plus haut. Mais il ne faut pas oublier que la morphine produit de la torpeur des cordes vocales et que, pour cette raison, on ne doit pas l'employer pendant les quatre beures qui précèdent le moment où le malade devra chanter.

Il nous reste à dire quelques mots d'un troisième groupe de cas où l'altération de la voix est d'origine myopathique, par faiblesse ou parésie musculaires. Dans cet état, particulièrement fréquent chez les femmes, la voix parlée est normale et seule la voix chantée est altérée, surtout dans ses hautes tonalités. La faradisation du larynx joue ici le principal rôle dans le traitement. On peut y associer encore l'usage de l'iodure de potassium de la solution arsénicale de Fowler, de la quinine et de la noix vomique (le malade prendra par exemple, toutes les deux heures, une pilule contenant 5 centigrammes de quinine et 1 centigramme d'extrait de noix vomique) et enfin du vin de coca.

BIBLIOGRAPHIE

Force électromotrice engendrée par les mouvement préparatoires, par le Dr Hamburger (*in centralblatt. J. physiologie, n° 5,* 1890).

M. Hamburger a repris les expériences si curieuses de Waller, sur les variations électriques du cœur. Mais il a observé, en utilisant les électrodes impolarisables de d'Arsonval et l'électromètre capillaire, qu'outre les oscillations déjà signalées de la colonne mercurielle et l'électromètre à chaque contraction cardiaque, il existait également une variation négative synchrone avec l'expansion du poumon. Ces oscillations dépendaient bien des mouvements respiratoires, car leur nombre suivent les mêmes variations que le rythme respiratoire, et on pouvait les constater, sans ouvrir la poitrine, en enfonçant une aiguille électrode dans le cœur et plaçant la seconde sur une région quelconque du corps.

M. Hamburger passa en revue les différentes hypothèses admissibles, pour expliquer ces oscillations électriques rythmiques; avec la respiration, on pouvait songer à une action réflexe de la respiration sur le cœur, transmise par l'intermédiaire du pneumo-gastrique ou du sympathique.

La section de ces deux nerfs, des deux côtés, n'amène aucun changement appréciable dans les oscillations de l'électromètre.

La circulation du sang dans les poumons pouvait être incriminée : la ligature de l'aorte n'a pas plus d'influence que la section des nerfs précités. Reste une troisième hypothèse, le dégagement de force électromotrice provient du frottement des poumons contre le cœur. M. Hamburger écarte le cœur en l'attirant au dehors et les oscillations cessent; elles reprennent quand on rapproche le cœur de sa place naturelle et elles sont d'autant plus fortes que le frottement est plus intense. Cette troisième hypothèse paraît donc démontrée par l'épreuve expérimentale. Mais est-ce le cœur seul qui s'électrise par le frottement contre les poumons, ou bien ces derniers organes sont-ils susceptibles de s'électriser également? M. Hamburger semble se rattacher à cette dernière opinion, ayant constaté la persistance des oscillations de l'électromètre quand on applique un électrode sur un

poumon et l'autre sur une partie quelconque du corps : poitrine, diaphragme, fémorale, etc.

Enfin, ce dégagement de force électromotrice est-il une manifestation essentiellement vitale? Pour résoudre cette dernière question, l'auteur enlève d'un seul coup les poumons et le cœur, et après avoir attendu trois heures, période suffisante pour admettre la disparition des phénomènes vitaux, il fait la respiration artificielle. Chaque coup du soufflet se traduit par une variation négative de l'électromètre, d'où cette conclusion que les contractions musculaires des fibres de Reisenen, ne saurait être incriminée comme génératrice de l'électricité constatée et qu'il s'agit d'un phénomène de pure physique, le frottement du poumon contre le cœur.

M. Hamburger se propose de rechercher, dans des expériences ultérieures, quelle peut être l'influence de ces variations électriques sur l'innervation de la respiration et sur la régulation de cette fonction.

*
* *

Les origines du chant liturgique de l'église latine, par M. Gevaert, Directeur du Conservatoire de Bruxelles (chez M. Host, éditeur à Gand).

Depuis quelques années, le plain-chant passionne un grand nombre d'érudits. Les uns en poursuivent la restauration dans sa pureté primitive, d'autres voudraient le rajeunir par un rythme plus conforme à l'art moderne. M. Gevaert a étudié la question à un tout autre point de vue ; il a voulu, en quelque sorte, faire de l'archéologie musicale. Il suit pas à pas, en historien consciencieux et impartial qu'il est, les transformations du plain-chant. Chemin faisant, il fait bonne justice des erreurs qui abondent dans les travaux de ses devanciers. Il s'ensuit que M. Gevaert bouleverse complètement les idées que nous avions sur la matière. Mais les arguments qu'il apporte sont si précis, sa méthode est si claire que force est bien au lecteur de se laisser convaincre.

Le Directeur : Dr Chervin.

Tours, imp. Paul Bousrez. — Spécialité de publications périodiques.

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

ET

DE DÉCLAMATION

Jusqu'ici les élèves du Conservatoire des classes de chant, d'opéra et d'opéra-comique, de comédie et de tragédie, avaient eux-mêmes choisi leurs airs ou leurs scènes de concours avec l'autorisation de leurs professeurs seulement. Cette manière de faire avait pour conséquence l'abandon du répertoire classique. Les élèves du Conservatoire, croyant trouver des succès plus faciles en s'essayant dans des œuvres modernes que le public venait d'applaudir, négligeaient de plus en plus le classique.

Le conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire, chargé d'étudier le moyen de ramener les élèves à la vraie notion de leurs études, arrêta les dispositions suivantes :

1° Les scènes ou morceaux d'examen et de concours doivent être soumis au Directeur du Conservatoire. Ils sont proposés par les professeurs de chaque classe un mois avant l'épreuve. La liste générale est arrêtée par le directeur ;

2° Pour les examens semestriels, chaque élève doit présenter une liste comprenant quatre scènes ou morceaux dont deux peuvent être modernes. Le Comité d'examen des classes choisit la scène ou morceau sur lequel l'élève sera examiné ;

3° Pour les concours publics, la liste doit comprendre deux scènes ou morceaux : l'un ancien, l'autre moderne. L'élève peut indiquer ses préférences et, après avis du professeur, le Comité d'examen des classes décide dans lequel de ces scènes ou morceaux l'élève doit concourir ;

4° Les élèves q i concourent pour la première fois, ne peuvent passer que dans une scène ou morceau ancien ;

5° Les scènes de déclamation lyrique et dramatique, ne peuvent être choisies que dans les ouvrages joués sur l'un des théâtres Nationaux, et dont la première représentation remonte au moins à dix ans.

Voici le choix fait, en exécution de ce règlement, par le Comité d'examen :

CHANT

Classe de M. Bax : Mlle Blanc, air du *Freischütz ;* MM. Imbart de la Tour, *l'Africaine ;* Théry, *la Création;* Castel, *Nabuchodonosor.*

Classe de M. Boulanger : Mlles Facciotti, *la Reine de Saba;* Morel, *le Pré aux Clercs ;* MM. Commène, *Lucie de Lammermoor ;* Duvernet, *Zaïre.*

Classe de M. Bussine : Mlles Popovits, *Don Juan* (dona Anna) ; Thommerel, *Freischütz ;* Cléry, *Sémiramis ;* MM. Dinard, *les Vêpres siciliennes ;* Leprestre, *les Abencérages ;* Gasne, *Iphigénie en Aulide.*

Classe de M. Barbot : Mlles Youdelewski, *Fidelio ;* Ibanès, *Lucie* ; Médart, *les Huguenots ;* Vauthrin, *le Serment ;* M. Vaguet, *les Abencérages.*

Classe de M. Crosti : Mlles Bréjean, *Lucie ;* Michel, *le Barbier de Séville ;* MM. Collinet, *Fernand Cortez ;* Lequiem, *les Vêpres siciliennes.*

Classe de M. Archainbaud : Mlles Audran, *Hamlet ;* Roussel, *Fidelio ;* MM. Victor Petit, *Robert Bruce ;* Tisseyre, *Robert Bruce ;* Sylvestre, *Don Carlos.*

Classe de M. Warot : Mlles Lemeignan, *les Huguenots ;* Vincent, *Charles VI ;* Pacary, *Oberon ;* Mangin, *Fidelio ;* Selma, *Freischütz ;* MM. Chas-

sing, *l'Africaine;* David, *la Dame Blanche* (2e acte); Grimaud, *Fernand Cortez;* Defly, *Freischütz.*

Classe de M. E. Duvernoy : Mlles Issaurat, *Norma;* Blankaërt, *Don Juan* (dona Anna); Brillant, *Fernand Cortez;* Breval, *Freischütz;* MM. Nivette, *le Messie;* Bérard, *Zampa;* Albert Petit, *la Résurrection* (Händel), air de Lucifer.

Opéra.

Classe de M. Giraudet : *la Juive* (Brogni); Commène, *la Favorite* (Fernand); Lequiem, *les Huguenots* (Saint-Bris); Tisseyre, *Guillaume Tell* (Guillaume); Vaguet, *Roméo et Juliette* (Roméo); Grimauld, *Iphigénie en Tauride* (Oreste); Silvestre, *les Huguenots* (Marcel).

Mlles Bréval, *Iphigénie en Aulide* (Clytemnestre); Youdelewski, *Charles VI* (Odette); Issaurat, *Aïda* (Aïda); Lemeignan, *Robert le Diable* (Isabelle); Pacary, *Armide* (Armide).

Opéra-Comique.

Classe de M. Ponchard : MM. Vaguet, *Carmen* (Don José); Lepestre, *la Dame blanche* (Georges); Théry, *la Fausse magie* (Dorimon); Defly, *Haydée* (Lorédan).

Mlles Buhl, *Mireille* (Mireille); Brejean, *Actéon* (Lucrezia).

Classe de M. Léon Achard : MM. Commène, *Zampa* (Zampa); V. Petit, *le Domino noir* (Gil Perez); David, *le Postillon de Longjumeau* (Chapelou); Bérard, *le Maître de Chapelle* (Barnabé); Imbert de Latour, *les Mousquetaires de la Reine* (Olivier d'Entraigues); Lequiem, *le Caïd* (Michel).

Mlles Blanc, *Mignon* (Mignon); Lemeignan, *le Songe d'une Nuit d'été* (Élisabeth); Morel, *l'Eau merveilleuse* (Argentine).

Tragédie.

Classe de M. Got : M. Gauley, *Hamlet;* Mlle Haussmann, *Phèdre;* Mlle Dux, *Andromaque* (Hermione).

Classe de M. Delaunay : Mlle Hartmann, *les Burgraves* (Régina).

Classe de M. Worms : M. de Max, *Andromaque* (Oreste); Mlles Moreno, *Phèdre;* Dufrêne, *Horace* (Camille).

Classe de M. Maubant : MM. Godeau, *Hamlet;* M. Fenoux, *Iphigénie en Aulide* (Achille); Mlle Laurent-Ruault, *Bajazet* (Atalide).

Comédie.

Classe de M. Got : MM. Schutz, *Don Juan* (Sganarelle); Fordyce, *les Précieuses ridicules* (Mascarille); Baron, *le Joueur* (Hector); Henry Fleury, *le Misanthrope* (Alceste); Mlles Duluc, *Daniel Rochat* (Esther); Haussmann, *Adrienne Lecouvreur* (Adrienne); Dux, *les Trois sultanes* (Roxelane); Piernold, *la Sérénade* (Marine).

Classe de M. Delaunay : M. Dehelly, *le Chandelier* (Fortunio); Mlle Carlin, *Il ne faut jurer de rien* (Cécile); Hartmann, *le Chandelier* (Jacqueline).

Classe de M. Worms : MM. Lugné-Poé, *l'École des Femmes* (Arnolphe); Esquier, *le Misanthrope* (Alceste); Fontès, *Amphitryon* (Sosie); Mlles Guernier, *les Folies amoureuses* (Lisette); Moreno, *Amphitryon* (Alcmène); Sima, *Claudie* (Claudie); Thomsen, *le Florentin* (Hortense); Dufrène, *Ruy Blas* (la reine).

Classe de M. Maubant : Mlles Laurent-Ruault, *le Misanthrope* (Célimène); Lebardy, *Tartuffe* (Dorine); de Kerven, *l'Épreuve nouvelle* (Angélique); Lucie Gérard, *le Barbier de Séville* (Rosine).

Imp. Paul Bousrez, 5, rue de Lucé, à Tours.

TOME I. Novembre 1890 N° 11

LA VOIX

PARLÉE ET CHANTÉE

ANATOMIE, PHYSIOLOGIE, PATHOLOGIE
HYGIÈNE ET ÉDUCATION

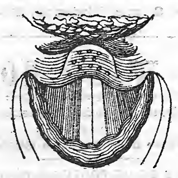
REVUE MENSUELLE

PUBLIÉE

Par le Docteur CHERVIN
DIRECTEUR DE L'INSTITUTION DES BÈGUES DE PARIS

Avec le concours

DES MÉDECINS, PROFESSEURS, CRITIQUES ET ARTISTES LES PLUS COMPÉTENTS



PARIS
RÉDACTION ET ADMINISTRATION
Avenue Victor-Hugo, 82.

Prix de l'Abonnement : 10 francs par an (mandat-poste).

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE NOVEMBRE 1890

1re ANNÉE — N° 11. — NOVEMBRE 1890.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE

CE QUE LA NATURE FOURNIT A LA MUSIQUE

par M. Ch. LÉVÊQUE

Membre de l'Académie des Sciences morales et politiques

Lu dans la séance publique annuelle des cinq Académies de l'Institut de France, le 25 octobre 1890.

Les hommes, pour la plupart, sinon tous, naissent avec la faculté de chanter. Les uns chantent bien et juste, les autres mal et faux, presque tous avec plaisir ; et le besoin de chanter est si vif que beaucoup de ceux qui chantent mal sont aussi enclins à le satisfaire que ceux qui sont heureusement doués. Mais l'homme n'est pas seulement un être chanteur : il a le don de composer des airs. Par là il est supérieur aux oiseaux les plus mélodieux. Et, à cause de cette supériorité, il est permis, sans lui manquer de respect de dire qu'il est un animal musicien, comme Platon a dit qu'il est un animal religieux, et Aristote, un animal sociable.

En le douant de la double faculté de chanter et de composer des chants, la nature, dans sa maternelle libéralité, ne lui a-t-elle pas octroyé quelque chose de plus, par exemple un premier modèle de composition musicale ? Des théoriciens l'affirment, d'autres le nient. Qui a raison ?

Ceux qui l'affirment soutiennent que la nature offre ce premier modèle à quiconque sait la bien écouter. Alors suffira-t-il d'imiter les bruits naturels? Mais la musique se compose de sons, non de bruits ; et le son n'est pas l'imitation du bruit, tout au contraire. A quoi l'on se hâte de répliquer qu'il y a des sons et même des chants mélodieux dans la nature, témoin le chant du rossignol. Nous n'avons aucune

intention de médire de ce charmant oiseau. Cependant sa mélodie, dont nous reconnaissons les mérites, nous est extérieure ; elle est invariable, éphémère ; on ne l'entend qu'au printemps, pendant peu de jours, dans certains lieux; elle est courte, pauvre, quoique brillante ; les éléments musicaux qu'elle contient sont incomplets, très rudimentairement diatoniques. Bref ce modèle est à une énorme distance au-dessous de ses prétendues copies.

Si donc il en existait un autre, intérieur à l'homme lui-même, permanent, perfectible, universel, contenant tous ou presque tous les éléments musicaux, non seulement à l'état d'ébauche, mais déjà formés, groupés, et d'une succession diatonique presque échelonnée ; si, dis-je, un tel modèle était là, près de nous, en nous, ne serait-ce point dans celui-ci qu'il faudrait voir le point de départ de la musique, le fait musical primitif?

Ce modèle existe, c'est la parole humaine, avec sa voix, avec son chant. A défaut de renseignements directs sur les origines, les faits actuels nous instruisent, pourvu qu'on les analyse au lieu de les prendre en bloc. La parole humaine ordinaire, en dehors de toute intention musicale, a son chant. Il y a un chant de la parole. Ceux-là mêmes qui n'y ont jamais pensé, qui ne s'en sont jamais aperçu, l'attestent sans le savoir. Oui, dans le chant de la simple parole humaine, on retrouve tous les éléments musicaux : l'intonation avec ses différences de hauteur et d'intensité ; le mouvement avec sa lenteur ou sa vitesse ; par moment, la mesure avec sa régularité; le rythme même, avec ses arrêts périodiques et ses inégalités expressives. Ces éléments, le sentiment, la passion les ont façonnés, agrandis, organisés, en s'appuyant principalement sur le langage poétique, qui est un chant supérieur à celui de la parole, inférieur mais analogue à celui de la musique proprement dite.

Quoique la nature extérieure en ait fourni quelques traits,

ce modèle a été surtout offert par la nature même de l'homme, et, dans celle-ci, principalement par sa voix parlée, par le chant de sa parole. C'est là ce qu'il a imité d'abord ; et cette imitation n'a pas été une répétition exacte, une copie fidèle ; elle a été tout de suite une transformation, un agrandissement, bref une idéalisation. Aujourd'hui, on n'aperçoit plus que les deux points extrêmes, et leur éloignement ne laisse voir que les différences. Rétablissons les intermédiaires, les ressemblances réapparaîtront.

Dans nos relations les plus prosaïques, les sons de notre voix parlée montent ou descendent souvent par intervalles musicaux, selon le sentiment que nous éprouvons. Le chant de la parole produit donc instinctivement des hauteurs, par conséquent des fragments de gamme. La remarque en a été faite par MM. Ch. Beauquier (1), H. Helmholtz (2) et Herbert Spencer (3). « Si la maîtresse de maison, dit ce dernier, étant dans la chambre voisine, appelle « Marie ! » les deux syllabes du nom seront séparées par un intervalle de tierce ascendante. Si Marie ne répond pas, l'appel sera répété et l'intervalle sera probablement de quinte ascendante (4), ce qui indiquera un léger nuage de mécontentement... Que Marie ne réponde pas encore, le mécontentement croissant se marquera dans l'appel suivant qui comportera un intervalle d'octave descendante. Et si le silence continue, la dame, à moins d'avoir le caractère très doux, montrera son irritation contre la négligence en apparence volontaire de Marie, en finissant par l'appeler sur deux tons de plus en plus écartés, la première syllabe montant et la seconde baissant à chaque fois. »

(1) Ch. Beauquier, *Philosophie de la musique*, pages 91 et suivantes.

(2) H. Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, trad. par G. Guéroult, pages 25, 95, 146, 148.

(3) H. Spencer, *Origine et fonction de la musique*, dans l'ouvrage intitulé : *Essais de morale, de science et d'esthétique*, tome Ier, traduction de M. A. Burdeau, p. 389.

(4) Ou descendante, selon M. Ambroise Thomas et selon nos propres observations.

— Cette observation, développée avec une si juste précision, pourrait être suivie de beaucoup d'autres. Elles prouveraient toutes que les degrés de la gamme sont présents dans le langage parlé, non pas toujours et totalement, mais assez souvent et partiellement. Ils y ont été pris, non pas certes un beau jour par un seul individu, mais par une longue élaboration collective poursuivie à travers les âges. Les musiciens qui en ont formé l'échelle diatonique, n'ont pas été vraiment les inventeurs de la gamme : la nature, leur nature en offrait par fragments le modèle. En ce point, ce sont les hauteurs instinctivement trouvées dans le langage parlé qui sont le fait primitif. Le chant de la parole a été le modèle ; le chant musical, qui a imité, en le complétant et l'ordonnant, ce modèle naturel, est un fait ultérieur et une œuvre artificielle.

De même pour l'intensité. Je laisse encore parler M. Herbert Spencer : « La force de la voix varie avec l'état mental qu'elle exprime ; et dans les moments d'exaltation, le ton en est plus sonore que d'habitude... Dans la conversation ordinaire, les sons de la voix n'ont qu'une faible résonance ; elle est bien plus forte dans les grandes émotions. Quand nous prenons de l'humeur, notre voix acquiert un retentissement métallique... Et semblablement un orateur éloquent, dans les moments les plus pathétiques, arrive à des notes plus vibrantes qu'à l'ordinaire (1). » — Le *forte* et le *piano* ont, cela est évident, leur modèle dans le langage parlé. Le chant de la parole est, cette fois encore, le fait primitif.

On ne parle guère en mesure. L'absence de division métrique est la différence la plus grande qui distingue la voix parlante de la voix chantante. Il y a des cas cependant où le causeur, afin de renforcer l'expression de sa pensée, scande ses mots, les martèle par coups secs, également distants, comme

(1) Ouvrage cité, p. 385.

s'il battait des temps musicaux. Par exemple, un homme en fureur crie à son adversaire : « Vous ê-tes un im-per-ti-nent ! m'en-ten-dez-vous ? » Autant de syllabes, autant de coups de gosier. Voilà bien une ébauche instinctive de la division métrique. Mais plus nettement et continuellement le modèle naturel de la mesure à deux temps nous est fourni par les battements de nos tempes sur l'oreiller, par ceux de notre pouls, si nous le tâtons ; mieux encore, par l'aspiration et l'expiration alternatives de l'air entrant dans nos poumons et en sortant, mouvement double et régulier qui présente même le temps faible dans l'aspiration, et le temps fort de l'expiration plus sonore et plus prolongée. Notre marche au pas ordinaire, si elle est soutenue, bat, sans que nous y pensions, la mesure à deux temps. M. J. Marey a établi d'une façon mathématique, au moyen d'appareils enregistreurs, que l'homme peut avoir aperçu, dans trois des allures du cheval : l'amble, le trot, le pas, de parfaits modèles de la mesure à deux et à quatre temps. C'est dans le pas du cheval que l'oreille entend quatre battues séparées par des intervalles réguliers. Le trot et l'amble ne font entendre que deux battues (1).

Mais le modèle de la mesure à trois temps où l'a-t-on rencontré ? Pas en nous-mêmes. C'est le galop du cheval qui l'a offert. Écoutons encore M. J. Marey : « L'oreille, dit-il, a entendu (dans le galop du cheval) trois bruits à intervalles à peu près égaux. Le premier bruit est produit par un pied d'arrière ; le second, par un bipède diagonal ; le troisième, par un pied d'avant. » Et un fait curieux, observé par M. J. Marey, démontre que ce modèle est instinctivement imité par l'homme. « Les enfants, dans leurs amusements imitent souvent ce modèle de locomotion. On les voit alors courir par bonds saccadés, dans lesquels ils tiennent toujours le même

(1) J. Marey, *la Machine animale*, pages 148 à 150.

pied en avant, ainsi que le fait le cheval qui galope. » Encore un fait primitif que la musique s'est approprié, mais qui s'en isole, et dont la perception inconsciente est assurément antérieure au parti qu'en a tiré l'art du chant.

Le rythme musical est issu de la parole ordinaire où l'on en peut distinguer la première ébauche. Afin de le constater, prenons-le lui-même pour point de départ. Descendant ensuite de degré en degré, cherchons-le dans le vers, dans la période oratoire, puis dans la lecture à haute voix et enfin dans la simple conversation.

Lorsqu'on extrait ce qu'il y a de commun dans les définitions récentes les plus scientifiques du rythme musical, on arrive au résultat suivant : Le rythme musical est un groupe de mesures (rarement un membre d'une seule mesure) précédé et suivi d'un arrêt, revenant périodiquement sous des formes semblables ou symétriques, brisant par des coupures la série des mesures et composant, par des retours périodiques, un tout qui se termine par un arrêt final plus marqué que les arrêts précédents. Notons les caractères compris dans cette définition : 1° groupe de mesures (le rythme d'une seule mesure est une exception) ; 2° arrêt avant et après le groupe ; 3° retours périodiques ; 4° arrêt ou repos final très marqué. Tel étant le rythme, c'est être bien inattentif que de le confondre avec la mesure. Les mesures, en effet, en tant que telles, se succèdent indéfiniment par simple répétition, sans repos, sans retour périodiques (1).

Le vers du poète a les mêmes caractères que le rythme musical. Remarquez d'abord dans les vers un nombre fixe de mesures ; ensuite un arrêt, un repos à la fin de cette longueur ; au milieu, un faible arrêt nommé *césure*. S'il s'agit d'hexamètres, le vers est suivi d'un autre vers aussi long que lui, qui figure, par conséquent, le retour régulier de

(1) Voir le remarquable ouvrage de M. MATHIS LUSSY : *le Rythme musical*,

couples de deux vers inégaux. Si la phrase se compose de plusieurs vers, il y a arrêt sensible à la fin de la phrase. Lorsqu'il y a des strophes, la périodicité et les arrêts sont encore plus frappants. Ainsi, le langage poétique composé de vers est mesuré et rythmé. C'est pourquoi le vers s'associe naturellement au rythme musical, qui en est le vêtement sonore, beaucoup plus sonore que la parole déclamée, et qui se moule sur le vers comme l'habit sur le corps ; draperie tantôt ajustée, tantôt flottante, mais suivant les membres et les mouvements de ce qu'elle enveloppe.

Le corps appelle le vêtement ; à son tour le vêtement cherche, réclame un corps. Le rythme le plus simple, celui de la percussion, peut susciter une mélodie et même inspirer des vers. Par exemple, on chantait, il y a cinquante ans, une chanson comique dont le sujet était la retraite battue chaque soir pour ramener les troupiers à la caserne. Le refrain se compose de quatre vers, qu'il est impossible de dire sans les joindre mentalement au rythme des tambours et à celui des clairons. Faites-en l'expérience, les voici :

Car la loi veut que le guerrier farouche
A huit heures se couche
Et guide à pied
Les gamins du quartier.

L'attraction entre les trois rythmes, celui du vers, celui de la batterie et celui de la sonnerie, est saisissant.

Du vers, passons à la période oratoire. Ce mot de *période* est déjà une indication de fraternelle ressemblance, tout au moins d'assez prochaine parenté rythmique. Aristote, avec sa justesse supérieure d'observation, dit dans la *Rhétorique* (1) : « Quant à la forme du style oratoire, ce style ne saurait être rythmé comme le vers ; mais il ne faut pas non plus qu'il soit dénué de tout rythme. Trop rythmé, il éloigne la

(1) Aristote, *Rhétorique*, III, ch. Ier, § 3, traduction de M. Barthélemy-Saint-Hilaire.

confiance des auditeurs, parce qu'il paraît trop factice et qu'en même temps il détourne leur attention ; ils n'attendent plus alors que la période semblable à la précédente, et ils ne pensent qu'à ce retour obligé... Mais si le style est absolument sans rythme, la phrase ne finit pas. Il faut cependant qu'elle se termine sans qu'il y ait expressément de mesure ; car ce qui n'est pas complet et n'a pas une juste fin est toujours désagréable et obscur. Tout se mesure par un nombre, et le nombre dans la forme extérieure du style, c'est le rythme... Il faut donc que le discours ait un rythme, sans avoir précisément la mesure ; car autrement ce serait la forme poétique. Mais le rythme ne doit pas être trop marqué. » — Donc, dans le langage oratoire, peu ou point de mesure, mais du rythme, quoique moins que dans les vers ; du rythme pour que la phrase ait une fin, pour que cette fin soit sentie, pour que cette terminaison de chaque phrase, de chaque membre de phrase, donne à la pensée de la clarté et à la parole un certain agrément par le retour modérément accusé des arrêts ou des repos.

Le rythme est si bien dans la prose, surtout dans celle des grands écrivains, que notre éminent M. Gounod a composé un opéra, *Georges Dandin*, en adaptant sa musique à la prose de Molière. La partition n'a été, malheureusement pour nous, ni publiée ni représentée ; mais la préface qu'y a mise l'auteur a paru dans un journal anglais, et, par extraits, dans un livre tout récent (1). J'en citerai les lignes suivantes : « Les œuvres de Bach, Handel, Mendelssohn sont là pour montrer à quel point la régularité rythmique et la période en musique sont compatibles avec l'emploi de la prose. Pourquoi n'en serait-il pas de même au théâtre ? Est-ce plus impossible que d'autre part ? Je ne le pense nullement. Toute la question est de découvrir, dans l'ensemble

(1) *Charles Gounod, sa vie et ses œuvres*, par Louis Pagnerre, 1890.

d'une période (soit monologue, soit dialogue), les subdivisions que comporte la symétrie de la période musicale. Cette ordonnance une fois trouvée, le seul élément qui ait disparu, c'est la rime. » S'il est donc possible, dirons-nous, de découvrir dans la prose la structure rythmique, c'est que plus ou moins apparente, elle y est. Je conviens pourtant que tout le monde ne saura ni l'y voir ni l'y montrer aussi clairement qu'un maître en rythmique, tel que celui dont je viens de reproduire la pensée.

Cependant, ces observations, si exactes qu'elles soient, en restent, aux effets, sans aller, ce semble, jusqu'à la première cause.

Cette cause, où est-elle? Un lecteur habile va nous la faire saisir. Parmi les qualités qui caractérisent le bon lecteur, il en est une que le maître en cet art, M. Legouvé, n'a point oubliée (1). Elle consiste à respirer comme il faut, c'est-à-dire autant que possible, à ne reprendre haleine que lorsque la ponctuation et le sens le demandent. Si l'on respire après chaque mot, la période est hachée menu; si l'on s'arrête trop après chaque membre de phrase, on donne à la partie autant d'importance qu'au tout. Le besoin de respirer et les exigences du sens sont conciliées, quand on s'arrête un peu après chaque membre de la période et plus longtemps à la fin. Mais, qu'on y prenne garde, en lisant ainsi on fait de chaque membre de la période un rythme secondaire, et de la période tout entière un grand rythme du discours. On coupe, on pratique des arrêts, puis on reprend, et reprendre c'est opérer des retours : bref, on introduit dans ce qu'on lit tous les traits essentiels du rythme, mais moins rigoureusement que dans les vers. Et encore les orateurs qui ont l'oreille musicale jettent-ils, sans y penser, des vers dans leurs périodes, et ces vers, le lecteur les déclame instincti-

(1) *L'Art de la lecture*, ch. IV.

*

vement. Que nous apprend tout cela? Que le rythme est imposé au lecteur à haute voix, d'un côté par le besoin de respirer et, de l'autre, par la nécessité de respirer d'accord avec le sens.

De la lecture à haute voix venons-en à la simple causerie, j'entends à la causerie soutenue de quelqu'un, par exemple, qui raconte une anecdote. Le conteur qui se sent écouté et qui désire faire valoir son récit, ne court pas, comme on dit, la poste. Il prend son temps; il donne à chaque détail sa valeur, et, sans exagération, il détache les membres de phrase les uns des autres. N'eût-il reçu de leçons de diction ni de Samson ni de Régnier, il ne renouvelle pas à chaque mot sa provision d'air; il n'aspire un peu, autant que possible, qu'à un arrêt secondaire du sens, et, largement, qu'à la fin de la période. Voilà les coupures et les arrêts du rythme. Toujours instinctivement, il imprime à ses phrases une allure, une cadence analogues qui semblent affecter certains retours et ont quelque chose de la périodicité. La monotonie du débit n'est que l'excès de cette tendance; mais cette tendance est l'effet du besoin de rythmer la parole. Notre nature nous suggère donc et les éléments et les premières esquisses du rythme : l'art ne fera que mieux réunir les uns et mieux dessiner les autres.

Aux suggestions de notre constitution physiologique et intellectuelles s'ajoutent celles de la nature extérieure. Le rythme, bien distinct encore une fois de la mesure, se manifeste presque sans cesse devant nous. La journée, coupée en ses trois mesures, le matin, le midi, le soir, s'arrête à la nuit. C'est un grand rythme qui, après le repos nocturne, revient, recommence périodiquement à l'aurore. L'année a pour rythmes secondaires les quatre saisons, dont chacune renaît périodiquement après que les trois autres ont fourni leur carrière; c'est le soleil qui tient le bâton de chef d'orchestre, indique les coupures et marque l'arrêt décisif. Les douze mois

composent l'entière et majestueuse période. Au bord de la mer, la vague arrive, déferle, se retire; puis, après un intervalle d'éloignement, arrive de nouveau, déferle encore et encore se retire. Son va-et-vient n'est point une série d'éléments pareils qui se répètent comme les pas mesurés d'une troupe militaire : c'est l'aller et le retour, après arrêt, au moins apparent, des parties d'un tout rythmique.

Il est un dernier élément dont le rôle dans la composition a une importance prédominante et que le musicien, loin de l'inventer, rencontre tout prêt parmi les manifestations de sa propre vie : c'est le mouvement. Par là on entend, non pas la série des positions qu'un point occupe successivement dans l'espace, mais la vitesse et la lenteur à tous leurs degrés dans le déroulement des phrases musicales. Cette vitesse et cette lenteur ont une telle influence que, plus ou moins modifiées elles changent le caractère du morceau. D'où vient à un *accelerando* ou à un *rallentando* cette puissance singulière? Tout simplement de la relation qui existe entre nos émotions, nos dispotions, d'une part, et, d'autre part, la vitesse ou la lenteur de nos mouvements vitaux, de nos gestes, de notre marche, surtout de notre parole.

En négligeant les degrés intermédiaires, les simples nuances (non parce qu'ils sont insignifiants, mais pour abréger), nous pouvons distinguer trois sortes de mouvements musicaux : ceux qui sont lents : *largo*, *adagio*, *larghetto;* ceux qui sont modérés : *andante*, *andantino*, *allegretto;* enfin ceux qui sont rapides : *allegro*, *presto*, *prestissimo*. Ces mouvements répondent-ils à la réalité vivante, ont-ils été suggérés par elle?

Plus la vie normale est intense chez l'homme, pour ne parler que de lui, plus elle se manifeste intérieurement par la respiration accélérée, par les gestes multipliés, par la rapidité de la locomotion, surtout par l'abondance et la vitesse des paroles. Lorsqu'une sensation, une émotion vient s'ajou-

ter à cette activité vitale, elle l'accroît dans beaucoup de cas; dans d'autres, si la secousse est extrême, elle l'atténue. Les enfants croissent; leur activité vitale est et doit être grande; elle se fait voir dans leur remuement continuel. On sait combien il leur est pénible de rester immobiles et silencieux. Mais l'agitation de leurs membres, l'intempérance de leur loquacité deviennent excessives dès qu'il sont animés par le plaisir, par la joie. Il en est de même s'ils sont surexcités par la contrariété, le dépit, la colère. Au contraire, qu'une tristesse un peu profonde les frappe malgré leur jeune âge, les voilà mornes, muets. L'adulte, s'il ne dissimule pas, donne lieu à de pareilles observations. A l'état calme, il vaque tranquillement à ses occupations et converse sans hâte. A table, au milieu d'un groupe d'amis, sa gaieté s'éveille et aussitôt son langage s'accélère de plus en plus. C'est alors que les langues se délient et souvent partent toutes à la fois. Elles s'emportent si la contradiction provoque la querelle; le discours s'irrite comme les esprits; on entend une grêle de mots, et de gros mots; pareils à des flèches, les propos aigus volent, sifflent, percent. Mais que soudain une grave nouvelle, triste pour tous, tombe au milieu de ce conflit de paroles, qu'elle jette la consternation dans les cœurs, subitement le mouvement de tout à l'heure s'amortit, le bruit des voix diminue, se ralentit, bientôt s'arrête. L'agitation de la vie commune et les mouvements de la parole cessent à la fois.

Ces faits ne sont pas des exceptions; ils forment le tissu tour à tour monotone et varié, un et divers de l'existence. Comment n'y pas constater des mouvements contraires dans les discours, des rapidités, des lenteurs, des interruptions du langage parlé très analogues, souvent presque semblables aux mêmes mouvements dans la musique? Comment les plus humbles compositeurs n'auraient-ils pas aperçu et imité, à leur insu ou non, ces modèles qu'ils ont perfectionnés en les imitant? Ce dernier élément musical, le mouvement, est

donc, lui aussi, comme les autres, dans la nature ; notre nature le fait passer et repasser devant nous avec une telle fréquence, elle l'introduit dans notre vie avec une telle insistance, qu'il serait plus malaisé d'y rester étranger et de l'ignorer que de le transporter dans l'art.

On objectera peut-être que ces parties intégrantes de la musique apparaissent accidentellement, isolées, l'une ici, l'autre là, jamais ensemble; qu'ainsi la parole ordinaire ne les présente pas réunies, dans leurs rapports. Nous venons de le voir, à part la mesure, généralement absente du langage parlé comme de la prose écrite, tous les éléments musicaux sont constitutifs de la parole à un certain degré. Point de parole qui ne soit un peu chantée. Chantée, elle implique les caractères spécifiques du chant.

Veut-on s'en assurer ? Que, par un effort d'abstraction, on tente d'enlever au langage parlé tous les éléments musicaux, absolument tous; ce qui restera sera à peine le squelette de la parole. Ce langage parlé sera sans variation de ton, par conséquent sur une seule note; sans variation d'intensité, par conséquent uniformément *piano* ou *forte*, *pianissimo* ou *fortissimo;* sans rythme, par conséquent sans ponctuation, sans arrêt, sans respiration; dépourvu de variation dans le mouvement, par conséquent d'une vitesse toujours égale ou d'une lenteur inflexiblement la même, n'offrant aucun passage du ralentissement à l'accélération ou réciproquement. Une telle parole n'existe pas. L'imaginer même n'est pas possible. Si on l'a entendue quelque part, je prie qu'on m'en procure une audition. — Mais puisque, dépouillée des éléments musicaux (j'ai mis à part la mesure), la parole n'est ni réelle ni concevable, c'est donc qu'elle enveloppe ces éléments, au moins à l'état naissant. Ils s'y révèlent de plus en plus à mesure que le sentiment, la passion y pénètrent, l'échauffent, la renforcent, l'agitent, l'entrecoupent. « Les faits ci-dessus montrent assez que les prétendus traits dis-

tinctifs du chant sont, tout simplement ceux du langage, de la passion, mais exagérés et systématisés. Pour ce qui est des caractères généraux, il est clair maintenant, croyons-nous, que la musique vocale et, par suite, toute la musique, est une idéalisation du langage naturel de la passion. » — Cette conclusion est de M. Herbert Spencer. Nous avons le droit de la faire nôtre, car, par l'analyse précédente, nous l'avons vérifiée, développée et, en quelques points, complétée.

Le fait primitif d'où la musique est sortie comme de son germe, n'est donc pas le chant que nous appelons aujourd'hui musical; ce fait originel, c'est le langage humain aussitôt qu'y entre le sentiment. Ce langage s'est graduellement agrandi, ordonné, systématisé, idéalisé. Sa croissance se marque et se peut suivre à des étapes successives qui sont : la parole éloquente, le vers déclamé, le récitatif, enfin le chant vocal lui-même dans son ampleur, sa marche disciplinée et son éclat sonore. Est-ce que chacune de ces formes a eu son inventeur? L'homme qui a découvert l'Amérique est connu; connu celui qui a inventé la vapeur; connu celui auquel on doit le paratonnerre; connus les auteurs des merveilleuses machines qui transportent les mots, les discours, la voix. Mais qui fut donc l'inventeur du langage passionné, de l'éloquence entraînante, du vers harmonieux, des beaux chants d'héroïsme et d'amour? Qui? on l'ignore; on ne le saura jamais, et pour cette raison excellente que l'inventeur ici ne fut pas un individu. La suite des hommes a travaillé à cette œuvre sous l'impulsion de la passion et plus tard, peu à peu, avec l'aide et à la lumière de la science. A vrai dire, il n'y a pas eu d'inventeur parce qu'il n'y a pas eu d'invention. Agrandir progressivement des éléments apportés par la nature, les mettre en ordre, les combiner, en reconnaître l'expression mathématique, rien de tout cela n'est créé. Le génie reçoit toute prête la magnifique matière sonore élaborée par les siècles ; il la façonne ; il peut l'enri-

chir, il ne la crée pas. Cependant il est créateur puisqu'il est le génie. Que crée-t-il donc? Question insoluble, s'écrient quelques-uns. Répondre ainsi, c'est se dérober derrière l'argument paresseux, genre particulier de courage qui consiste à battre en retraite sans avoir combattu. Non, le but est assez beau pour qu'à le poursuivre on risque une chute; si on le manque, on aura du moins montré la route à quelque intelligence plus jeune ou plus puissante, ou plus heureuse.

SUR L'E MUET

Par M. Charles MARELLE
Professeur de littérature française au Lycée Victoria
et à l'Académie Humboldt, à Berlin

(Résumé d'une communication à la Société des Langues modernes, à Berlin.

Au fond de ce qui constitue essentiellement le génie d'une langue et spécialement sa prononciation, sa modulation, sa prosodie, il y a toujours pour le linguiste, le phonétiste et le métricien une série plus ou moins variée de *je ne sais quoi* insaisissables, indéfinissables. L'*e* muet français est, en nombre de cas, un de ces *je ne sais quoi*. J'ai traité sommairement du rôle prosodique de cette voyelle dans les vers au premier congrès des néophilologues à Hanovre, en 1886 (V. die Verhandlungen). Aujourd'hui, c'est à propos du livre de M. Paul Passy, *Le français parlé*, que je reviens sur ce sujet. M. Paul Passy, et avec lui divers phonétistes allemands, spécialistes de mérite, se fondant sur le fait incontestable que la langue actuellement parlée à Paris élide presque tous les *e* dits muets, enseignent qu'il faut aussi les élider pour la plupart dans la déclamation des vers. Cette doctrine me paraît en désaccord avec la prosodie traditionnelle, aussi bien qu'avec le sentiment des meilleurs juges, en cette matière au temps présent. Ce n'est pas d'aujourd'hui que la prononciation familière élide fréquemment l'*e* muet; elle l'élidait peut-être tout aussi souvent déjà au XIIe et même au XIe siècle. La chute naturelle de cette voyelle dans les chansons de geste à la césure et à la rime (où elle ne compte pas et résonne à peine), suffit à le prouver. Cependant,

excepté pour cinq ou six mots, tels que : *me*, *te*, *se*, *le*, *homme*, *comme*, qu'ils syncopent à l'occasion, les poètes du moyen âge n'ont jamais pris la prononciation familière pour règle de leur prosodie. Ils ont toujours *syllabisé*, c'est-à-dire compté, marqué à l'intérieur du vers et de chaque hémistiche toutes les voyelles et notamment l'*e* muet, tout en lui laissant son caractère atone. La *syllabisation* (qui s'accorde très bien avec l'accentuation correcte, expressive du mot et de la phrase), la syllabisation est le procédé auquel un Français recourt d'instinct lorsqu'il veut parler avec mesure, dignité, noblesse, donner du poids à ce qu'il dit ou simplement se faire bien entendre d'un nombreux auditoire. Au moment où je parle peut-être, à la porte du Théâtre Français, à Paris, un marchand de programmes et de pièces crie au public qui fait queue : » *D'mandez l' programm', d'mamdez l' Tartuff' !* « Le même homme dira ensuite (je l'ai entendu de mes propres oreilles, l'été dernier) : « Demandez l'autre motif ! » Dans le premier cas, il avale deux syllabes ; dans le second, il syllabise au contraire aussi distinctement que possible, en ralentissant sa prononciation. Pourquoi cette différence ? Parce que « D'mandez l'programm' » est un cri bien connu du public, tandis que « L'autre motif» est le titre d'une comédie nouvelle et que, de plus, ces deux termes bien accentués donnent par avance une idée de la pièce. En amour, l'autre motif ce n'est pas le bon motif. Eh bien, ce crieur de journaux procède comme procédaient déjà au XI[e] siècle les trouvères et les jongleurs dans les salles des châteaux et sur les places des villes. Une prolation rapide et presque plane, telle que celle du français, passe tout naturellement à la syllabisation lorsqu'elle veut se donner de l'ampleur et de la force. La syllabisation jusqu'à la diérèse pour le poète, pour l'orateur des grandes causes et l'acteur tragique, la syllabisation jusqu'à l'épenthèse pour l'homme du peuple dans le colloque sérieux et dans la chanson sentimentale (vous n'vouderiez pas ça, je me penderai), bref, la syllabisation poussée parfois jusqu'à l'excès, voilà ce qui, depuis un temps immémorial, distingue en français la prononciation publique, prosodique, expressive, solennelle, de la prononciation familière, qui avale, au contraire, et a toujours avalé une partie des syllabes.

Ce n'est guère qu'au XVII[e] siècle que nous voyons la question de l'*e* muet nettement posée par les grammairiens. Oudin et Duez, de 1624 à 1640, constatent que l'*e* muet au milieu des mots et

très souvent dans la phrase se mange tout à fait. Ainsi : d'mander, l'çon, d'vant, ach'ter, c'la, r'nom, t'nez, i'm' fait mal, i' t' faut, i' s' rend, tu l' dis, j' sais bien, d' la bière, d' l'or, etc. etc. (1) Chifflet, quelques années plus tard, proteste contre l'enseignement de cette prononciation. « Je dis qu'elle est fausse, affectée (il a sans doute ici en vue la lecture orale), injurieuse à notre langue et totalement pernicieuse à la poésie française... Elle rendrait notre langue dure, scabreuse et fremissante, à cause du choc des consonnes, contre l'extrême inclination qu'elle a à la douceur. Enfin elle ruinerait toute la poésie, estropiant les vers du nombre des syllabes qui est requis à leur mesure. » (V. Thurot, I, 147.) Au XVIIIe siècle, Voltaire est un apologiste de l'*e* muet. « C'est, dit-il, dans ces *e* muets que consiste principalement l'harmonie de notre prose et de nos vers.» «L'*e* muet, ajoute Rivarol, semblable à la dernière vibration des corps sonores, donne à la langue française une harmonie légère qui n'appartient qu'à elle. » Vers 1787, un grammairien peu connu, Viennois, s'exprime ainsi à ce sujet : « L'*e* muet bien prononcé est une des beautés de notre langue, et le contraire s'il l'est mal. La plupart des chanteurs lui donnent à la fin des mots trop de force et d'étendue. La plupart des orateurs et même des acteurs ne le prononcent point, s'inquiétant peu si la mesure et l'harmonie en souffrent, comme dans les vers de Racine :

« Trembl', m'a-t-ell' dit, fill' dign' de moi.
Fait's régner l' princ' et l' dieu que j' sers.»

Un demi-siècle plus tard, vers 1845, François Génin, dans ses *Variations du langage français*, signalera un défaut tout contraire, l'épenthèse et la paragoge, chez les acteurs du Théâtre Français. Il cite avec quelque exagération, sans doute, un nombre de vers prononcés par eux comme celui-ci :

Quel(e)que fois pour(e) flatter ses secrètes douleur(e)s (2).

Depuis une trentaine d'années le naturalisme qui envahit l'art et la littérature s'est aussi implanté au théâtre, et beaucoup

(1) On ne prononce pas autrement à cette heure, à Paris, dans la conversation, et l'on prononçait déjà ainsi probablement dès le temps de Philippe-Auguste.

(2) Cet *e* final, qu'on pourrait appeler *expiratoire*, est fréquent même chez les meilleurs acteurs et diseurs lorsqu'ils prononcent très énergique-

d'acteurs affectent de dire les vers tragiques comme de la prose ordinaire, en élidant autant que possible les *e* muets. C'est à leur exemple, et en se fondant sur une observation étroite et presque exclusive du parler familier, que divers orthoépistes et phonétistes enseignent présentement la théorie antimusicale de l'élision à outrance, même dans la déclamation de la poésie lyrique. D'autre part, beaucoup d'acteurs supérieurs, tous les lecteurs renommés, tous les poètes lyriques et tragiques (V. les livres de M. Legouvé, les brochures de Mende, Lubarsch), à l'exemple de leurs prédécesseurs des siècles passés, défendent la prosodie traditionnelle et soutiennent qu'en disant les vers il faut toujours y faire *sentir*, sinon entendre, plus ou moins l'*e* muet. A mon sens, ce sont eux qui ont raison, et il me paraît certain que leur exemple et leur autorité ne cesseront pas de prévaloir en cette matière.

En résumé, dans l'enseignement, on peut poser ce principe : Il faut dire les vers conformément aux règles prosodiques que les poètes ont observées en les composant. Donc, s'ils ont tenu compte de l'*e* muet, il faut en tenir compte aussi. C'est la seule manière de faire bien sentir la musique qu'ils ont voulu mettre dans leur poésie (1).

Lamartine, Hugo, Musset, aussi bien que M. Coppée, bondiraient d'indignation s'ils pouvaient voir ce que devient l'harmonie de leur style dans la prononciation indiquée par M. P. Passy. Qu'on en juge :

Pour moi, quand j'verrais, dans les célest' plain's,
Les astr' s'écartant d'leurs rout' certain's,
Dans les champs d' l'éther l'un par l'autr' heurtés;
Quand j'entendrais gémir et s' briser la terr',
Quand j' verrais son globe errant et solitair'
Flottant loin des soleils, pleurant l'homm' détruit,
Se perdr' dans les champs de l'éternell' nuit...

LAMARTINE.

Lorsqu'un homm' n'a pas d'amour,
Rien du printemps n' l'intéress' ;
Il voit mêm' sans allégress',
Hirondell's, votre r'tour.

F. COPPÉE.

ment certains mots terminés par r, s, l, c, t, etc.; p. ex., Vénus, Mars fils, fatal, Grecs, fat, sot, cœur, douleur, terreur, fureur, mourir, etc.

L'articulation nette, explosive des consonnes françaises, rend souvent cet *e* expiratoire inévitable à ceux même qui le considèrent comme une faute.

(1) Certains phonétistes vont jusqu'à s'imaginer que l'*e* muet tend à disparaître et disparaîtra sans doute un jour de la langue française ! On

Presque toutes ces élisions de l'*e* muet faussent la mesure du vers, en aplatissent la modulation et, de plus, en avilissent aux yeux aussi bien qu'à l'oreille la physionomie ; car, en français, ce n'est guère que dans les poèmes du genre trivial et canaille de Vadé qu'on voit des vers ainsi orthographiés. Cette dernière raison seule devrait suffire à démontrer l'inconvénient qu'il y a pour l'école à figurer d'une telle manière la prononciation de la poésie (1). On pourrait par plaisanterie comparer des vers du genre noble ainsi imprimés à des messieurs élégamment vêtus, mais qui n'auraient ni faux-col, ni manchettes. Oui, c'est en quelque sorte le rôle de ces menus et indispensables accessoires d'une tenue correcte que joue l'*e* muet dans la diction prosodique. Mais, s'il faut du faux-col et de la manchette, « pas trop n'en faut pourtant » ; de même s'il faut de l'*e* muet dans la diction relevée, il n'en faut pas à l'excès non plus, cela va sans dire. Entre la simple expiration consonnante, à peine perceptible, et le son plein *eu*, il y a toute une gamme de nuances à observer dans l'émission de cette singulière et précieuse voyelle qu'on ne sait encore comment nommer : muette, sourde, féminine, et qu'on pourrait peut-être appeler *facultative*, avec ce corollaire, que ceux-là seuls ont la faculté de la bien comprendre et de s'en servir convenablement, qui ont l'oreille musicale, l'accent national — et le gosier mélodieux.

vient de voir que depuis des siècles il n'y a eu, probablement, sur ce point ni progrès ni recul. Tant que la France aura une littérature, elle gardera, comme par le passé, sa prononciation littéraire à côté de sa prononciation familière. Du reste, pour préserver l'*e* muet d'un effacement définitif, il suffirait de l'école primaire, où tous les enfants apprennent d'abord à épeler pleinement cette voyelle, puis à la faire sonner ou à l'effacer plus ou moins selon les cas.

(1) Pour enseigner ainsi la prononciation familière, courante, le mieux serait de ne se servir que de ces phrases usuelles, dites « de tous les jours, ou (comme exercice de volubilité) de quelque amusette populaire en vers », telle que *Biquett' dans l' jardin*, etc. (V. Marelle, Manuel de lecture, 2e édition, 1886).

DE CERTAINS TROUBLES RESPIRATOIRES ET VOCAUX

PRODUITS PAR

LES AFFECTIONS DU NEZ

Par le Dr JOAL

Le Dr Joal vient de publier, dans la *Revue de Laryngologie* (avril et mai 1890), un intéressant travail qui a pour but de démontrer, d'une façon scientifique, qu'une affection même légère du nez peut occasionner des troubles sérieux de la voix, en diminuant la capacité respiratoire des individus. C'est là un sujet entièrement neuf qui entre dans le domaine de ce journal ; aussi, croyons-nous devoir reproduire la partie de ce savant mémoire, qui s'adresse aux artistes lyriques.

L'auteur décrit d'abord un ingénieux instrument qu'il a imaginé pour mesurer la quantité d'air expirée. Ce spiromètre d'une grande simplicité, d'un maniement facile, consiste en un vase cylindrique divisé en deux chambres superposées qui constituent deux flacons de Mariotte. L'appareil est représenté sur la figure suivante.

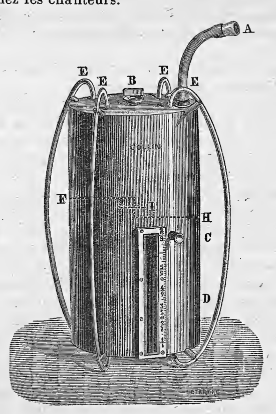
Puis sont rapportées nombre d'observations concluantes, établissant que les affections nasales peuvent entraîner des troubles d'intensité variable dans les fonctions respiratoires, soit par le fait d'un reflexe déterminant à distance un spasme bronchique, soit par obstruction du nez. Parfois les désordres provoqués se traduisent par de formidables crises d'oppression, ou se manifestent par des déformations thoraciques.

Dans d'autres cas, au contraire, les modifications apportées dans le jeu régulier des mouvements respiratoires sont à peine sensibles, elles n'occasionnent pas de dyspnée et ne sont guère indiquées que par le spiromètre ou les instruments pneumographiques. Il s'agit alors d'une légère diminution de la capacité vitale. La respiration est affaiblie, elle est devenue paresseuse et insuffisante.

Voici du reste la fin et les conclusions du travail.

NOTE DE LA DIRECTION.

Il nous faut maintenant rechercher s'il est possible de tirer quelques conséquences pratiques du fait que nous venons d'établir, à savoir qu'une maladie du nez peut abaisser dans de faibles proportions l'activité fonctionnelle du poumon. Nous avons à examiner si cette altération de la puissance respiratoire, qui passe inaperçue chez la plupart des sujets, n'est pas susceptible de se révéler, par des manifestations sérieuses, chez les personnes dont la profession réclame un usage constant de la voix et surtout chez les chanteurs.



Nous devons montrer que certaines altérations de la voix résultent de cet amoindrissement de la capacité vitale, question qui se rattache à l'étude d'un intéressant chapitre de rhinologie qui jusqu'à ce jour a été négligé par les auteurs, chapitre relatif à l'influence des affections nasales sur la phonation.

Si l'on consulte les différents traités spéciaux parus dans ces derniers temps, on est étonné de constater que l'intervention du nez dans la production des troubles de la voix reste limitée :

1° Aux modifications apportées dans le timbre de la voix par l'obstruction des voies nasales ;

2° Aux vices de prononciation, d'articulation ;

3° Aux lésions inflammatoires du pharynx et du larynx, soit par propagation, soit par action directe du froid.

Dans les ouvrages les plus récents, il n'est nullement question des accidents qu'une lésion nasale provoque à distance par action réflexe ; leur existence est cependant non douteuse. Ces accidents forment trois groupes différents :

1° Troubles laryngés d'ordre paralytique ou spasmodique ; 2° troubles vaso-moteurs de la muqueuse vocale ; 3° troubles de la respiration.

Dans ce travail nous ne nous occuperons que des phénomènes qui appartiennent à ce dernier groupe.

Les altérations vocales que nous allons étudier sont dues à une diminution du volume d'air expiré, affection le plus ordinairement de nature spasmodique et d'origine réflexe. Chez les chanteurs, il ne saurait être question de ralentissement respiratoire consécutif à l'imperméabilité des fosses nasales. En tout cas, s'il existait une obstruction complète du nez, les symptômes locaux auraient une si grande importance et détermineraient de telles modifications dans la voix, qu'il n'y aurait pas lieu de se préoccuper d'une légère baisse dans la capacité vitale.

On connaît le rôle capital que joue la soufflerie pulmonaire, l'élément moteur dans le mécanisme de la phonation ; on sait que, d'après les expériences de Muller et de Lermoyez, la vibration des cordes vocales inférieures ne se produit pas sans les deux conditions suivantes : 1° une tension suffisante de ces cordes ; 2° une pression suffisante du courant d'air expiré.

A propos de cette seconde condition, il est utile de faire remarquer que la pression respiratoire est en raison directe de la capacité vitale. René, qui s'est beaucoup occupé de spirométrie, a fait de nombreuses recherches sur ce point et (*Gazette des Hôpitaux*, 1880) il écrit : « La force d'inspiration et d'expiration est en rapport avec l'activité fonctionnelle du poumon. Quand la courbe de la capacité vitale s'abaisse, la ligne représentant la courbe de la force d'inspiration et d'expiration s'abaisse également. Les deux courbes indiquant la pression et le volume sont à peu près constamment parallèles. » Nous pouvons donc considérer comme équivalentes les expressions volume, force, pres-

sion de l'air expiré, et il nous sera permis de les employer l'une pour l'autre.

La faiblesse de la voix, avec fatigue des muscles thoraciques, est parfois la conséquence d'une affection du nez ; nous avons eu à différentes reprises l'occasion de constater chez des chanteurs que ces sympômes étaient liés à une diminution de la capacité vitale se manifestant sous l'influence d'une excitation nasale. Ces malades, qui ont une moins grande quantité d'air à leur disposition, et cela à leur insu, veulent cependant obtenir les mêmes effets vocaux ; ils s'efforcent de donner autant d'intensité aux sons, autant de durée aux phrases musicales. Mais pour arriver à ces résultats, ils doivent vaincre la paresse du poumon et faire une dépense exagérée de leurs forces ; la fatigue des muscles thoraciques se montre bientôt et amène la faiblesse de la voix ; le malade ne peut plus tenir les sons, les mouvements respiratoires moins amples sont plus fréquents, les notes élevées sont péniblement émises, la voix a perdu sa puissance. En même temps les sujets éprouvent des sensations de sécheresse, d'ardeur, de chaleur dans la gorge ; du côté du thorax, ils ressentent du malaise, de la gêne, de la pesanteur ; quelquefois même ce sont des inquiétudes, des points douloureux, des tiraillements qui se font sentir lorsque les muscles thoraciques se contractent. Voici des cas de ce genre :

Obs. X. — M. X..., âgé de trente et un ans, tient les rôles de basse chantante ; sa voix, un peu sombrée, est volumineuse et forte ; il jouit de la meilleure santé jusqu'en 1886. Sa mère ainsi qu'un de ses frères sont asthmatiques. Nous le voyons en 1888, et il nous dit que depuis deux ans, il a de fréquents rhumes de cerveau avec violentes migraines, vomissements et troubles de la vue.

Il a aussi remarqué que sa voix n'a pas la même solidité ; il ne peut donner aux sons la même intensité que par le passé, il est obligé de se ménager, sous peine de ressentir une fatigue extrême dans tout l'organisme ; il a alors « les côtes brisées », il éprouve des inquiétudes, des picotements, de la pesanteur dans les parois thoraciques, « comme s'il venait de subir un massage vigoureux ». De plus, il lui est par moments impossible de tenir le son pendant de longues phrases musicales qu'il disait autrefois sans la moindre difficulté : ainsi il ne peut plus chanter l'air du *Chalet* comme il avait l'habitude de le faire.

Dans la phrase : « *Si tes sons champêtres viennent retentir* », il doit respirer après *champêtres*.

Le malade présente une hypertrophie du cornet inférieur droit ; la respiration nasale est légèrement diminuée de ce côté, mais pas assez pour que le sujet s'en aperçoive en dehors des poussées aiguës.

Rien dans le pharynx, ni dans le larynx, ni dans la poitrine ; pas la moindre gêne respiratoire. Toutes les fonctions s'accomplissent régulièrement.

La capacité vitale du poumon, en temps ordinaire, est de 3,900 cent. cubes ; le lendemain d'une migraine, alors que la muqueuse nasale était rouge et tuméfiée, le spiromètre nous a donné 3,600.

Le malade a employé la pommade au précipité ; il a prisé des poudres astringentes ; il a fait des irrigations nasales à l'eau salée pendant six mois.

Onze mois après, le volume d'air expiré est de 4,500 cent. cubes. La voix est redevenue ce qu'elle était autrefois.

Obs. XI. — X..., vingt-neuf ans, possède une belle voix de baryton, pleine de charme, bien timbrée, assez volumineuse ; il chante l'opéra comique, de préférence.

De tempérament nerveux, facilement irritable, il jouit cependant d'une bonne santé.

Il nous consulte en 1887, très préoccupé de son état ; il nous dit qu'il sent sa voix s'en aller. Les sons n'ont plus la même ampleur, sa respiration pendant le chant est plus courte et plus fréquente, il a maintenant de la difficulté à donner le *sol*^{3}, qu'il émettait aisément. Il doit beaucoup se ménager, et ne peut chanter certains rôles qu'avec une grande réserve ; *le Barbier de Séville*, en particulier, le fatigue, énormément.

Il a vu plusieurs médecins, qui, ne trouvant aucune altération dans sa gorge, son larynx, sa poitrine, lui ont conseillé, soit des toniques, soit du bromure, soit l'hydrothérapie. Mais aucune amélioration n'est survenue. Depuis dix-huit mois, sa voix diminue de jour en jour.

Aucune altération appréciable dans le pharynx, le larynx et l'appareil pulmonaire. Pas de gêne respiratoire. Mais sur notre demande, le malade nous dit qu'il mouche beaucoup, surtout le matin, qu'il a des saignements par la narine droite, qu'il est assez souvent pris de rhumes de cerveau avec éternue-

ments répétés, enchifrènement prononcé et sécrétion abondante.

Au rhinoscope, du côté droit, quelques varices sur la cloison, hypertrophie marquée de la muqueuse, surtout au niveau du cornet inférieur ; le cornet moyen est aussi un peu gonflé.

Au spiromètre, nous trouvons 3,600 centimètres cubes.

Nous traitons la rhinite hypertrophique par le galvano-cautère; et recommandons l'emploi quotidien de l'irrigation nasale et de poudres astringentes.

Trois mois après, la capacité vitale est de 4,200 centimètres. Les accidents dont se plaignait le malade ont presque complètement disparu. Onze mois après, X... nous dit qu'il est tout à fait guéri.

Nous pourrions également rapporter l'observation de l'un de nos plus grands artistes, baryton à l'Académie nationale de musique, possédant un des plus beaux organes que nous connaissions. Cet éminent chanteur, atteint de rhinite hypertrophique assez prononcée, avait parfaitement remarqué que ses respirations n'étaient plus aussi profondes et qu'il ne pouvait plus chanter certaines phrases avec la même ampleur. C'est ainsi qu'il était resté longtemps sans chanter *les Rameaux*, de Faure, parce qu'il ne pouvait plus, dans la phrase : « *Celui qui vient sauver le monde* », tenir aussi longtemps que d'habitude, le son sur le mot « *monde* ». Guéri de sa rhinite, cet artiste a recouvré tous ses moyens vocaux.

Mandl, du reste, a vu les mêmes phénomènes survenir chez les chanteurs, les orateurs, les professeurs, sous l'influence d'une respiration défectueuse; et on sait que d'après cet auteur la faiblesse de la voix, la fatigue des muscles thoraciques, avec toutes leurs conséquences, sont souvent le résultat d'un mode respiratoire vicieux, le type claviculaire. « Sans parler de la voix, écrit Mandl, la fatigue des muscles thoraciques peut devenir très pénible et amener au bout de quelque temps de véritables souffrances. Je fus consulté plusieurs fois par des personnes qui se plaignaient de fourmillements et de tiraillements dans la région mammaire ; dans quelques cas même, ces douleurs étaient suivies d'accès d'oppression assez violents qui, survenant au milieu de la nuit, simulaient parfaitement des accès d'asthme. Cependant les organes de la respiration étaient sains, les bronches nullement irritées, et l'examen du malade ne faisait découvrir d'autre cause des phénomènes morbides indi-

qués que la fatigue amenée par un mode de respiration vicieux. »

Nous avons bien de la peine à croire que ces accidents, et surtout les crises dyspnéiques, soient amenés par l'emploi du type claviculaire, alors que ce mode de respiration est conseillé à l'étranger par de nombreux et savants maîtres, alors que nous le voyons employer chaque jour avec le plus grand succès par d'éminents artistes et surtout par les plus illustres cantatrices. A l'époque de Mandl, on se préoccupait peu du nez, les névroses réflexes n'étaient pas connues ; aussi ne pouvons-nous pas nous défendre de l'idée que certains de ces malades, ceux surtout qui avaient des accès d'oppression, étaient des sujets atteints de phénomènes respiratoires, de forme spasmodique et de provenance nasale.

Cette diminution de la capacité vitale a de l'importance non seulement chez les chanteurs, mais aussi chez les individus qui jouent d'un instrument à vent, ainsi que le montre le fait suivant.

Obs. XII. — S..., âgé de trente-neuf ans, est musicien dans un régiment ; il joue du cornet à piston. Le sujet a une bonne santé, il ressent cependant, aux variations de température, des douleurs dans les articulations des membres. Il a eu à l'âge de vingt-quatre ans une atteinte de rhumatisme articulaire aigu.

Depuis deux ans, il a des rhumes de cerveau continuels, avec accès spasmodiques d'éternuement, enchifrènement et légère céphalalgie. En temps ordinaire il a souvent la fosse nasale droite obstruée, surtout lorsque le temps est humide. A l'examen nous constatons des polypes muqueux qui s'insèrent sur le cornet moyen ; ils sont peu volumineux et n'empêchent pas le passage de l'air dans le méat inférieur.

Le malade a parfaitement remarqué que depuis quinze ou dix-huit mois il n'a plus la même sûreté d'embouchure ; il fait toujours assez bien les difficultés, les doubles coups de langue, mais il lui arrive maintenant de faire des couacs sur les notes élevées, il a de la peine à donner le *la* naturel du ton de *si* bémol ; il ne peut plus phraser avec autant d'ampleur, il sent que le souffle lui manque. De plus, s'il joue trop longtemps de son instrument, il lui vient une sensation de fatigue générale, une sorte d'épuisement, il éprouve une espèce de courbature au niveau du thorax, où se porte, dit-il, son rhumatisme. Il a dû renoncer à jouer dans les bals.

Le malade ne se plaint pas d'avoir la respiration gênée lors-

qu'il marche ; pas la moindre trace d'essoufflement. Aucun signe d'emphysème. Toutes les fonctions s'accomplissent régulièrement.

Au spiromètre nous trouvons 3,500 centimètres cubes.

Les polypes sont enlevés en partie à l'anse froide ; le reste est détruit au galvano-cautère ; l'usage quotidien des douches nasales à l'eau salée est conseillé. Cinq mois après, le volume d'air expiré est de 4,100 cent. cubes. S... est redevenu un de nos meilleurs instrumentistes.

Notons que chez ce malade les polypes du nez n'ont pas seulement amené par action réflexe des conséquences fâcheuses du côté de la puissance respiratoire. Outre que le sujet avait moins de souffle, et éprouvait facilement une grande fatigue dans les muscles du thorax, nous avons vu qu'il ne pouvait plus donner les notes élevées et que ses lèvres surmenées amenaient la production assez fréquente de couacs. C'est que dans le cornet à piston, la hauteur du son est due à la tension des lèvres et à la pression respiratoire, ce second élément venant à l'aide du premier ; dans les notes élevées, la tension des lèvres ne suffit pas en général, il faut que par sa vitesse le courant d'air vienne à son secours ; de là la difficulté de pousser piano des sons aigus. Si la respiration est insuffisante, les lèvres ne pouvant plus augmenter leur tension, les notes élevées ne sortent plus ; et en outre, le travail musculaire étant exagéré, les parties vibrantes fatiguées, forcées en quelque sorte, ne prennent plus le degré de tension voulu pour la justesse des sons ; des notes discordantes, des couacs sont produits.

Les chanteurs dont la capacité vitale est diminuée, présentent des phénomènes analogues dont le développement s'explique aisément par les expériences de Muller, et par le mécanisme de la *compensation vocale*, théorie que Lermoyez vient de remettre en honneur dans son remarquable travail sur la phonation : « On n'insiste pas assez, dit cet auteur, dans les traités classiques sur le rôle capital que joue la pression aérienne dans la détermination de l'intonation laryngée ; il n'y a pas seulement, quand on étudie la formation des notes, à tenir compte du degré de contraction musculaire qui correspond à une hauteur donnée, il importe de considérer au moins autant la pression exacte de l'air en ce moment. Nous ne pouvons donner une note vocale

sans une certaine pression respiratoire ; or cette pression à elle seule produit un degré de tension qui s'ajoute à la tension déjà produite par l'action musculaire ; de sorte que toute hauteur vocale résulte de la somme de ces deux tensions. »

Les artistes, sans se préoccuper des données scientifiques, et par pur instinct, font usage de ces augmentations ou diminutions de pression respiratoire, pour arriver à des résultats vocaux, autrement impossibles à obtenir. Quand ils ont atteint les plus hautes limites de leur voix, quand leurs muscles contractés au maximum leur refusent tout nouveau service, ils appellent à leur aide les modifications de la pression respiratoire et parviennent ainsi à donner des notes que l'action musculaire seule serait impuissante à produire. C'est pour cela que les forts ténors doivent lancer à pleine voix l'*ut* de poitrine et que les basses profondes émettent des sons si faibles dans les notes graves.

Si donc la hauteur des sons est due en partie à la pression expiratrice, en partie à la puissance musculaire du larynx, il en résulte que la faiblesse respiratoire doit nécessiter un surcroît d'activité des cordes vocales, et que l'insuffisance de l'élément moteur doit amener la fatigue, le surmenage du larynx avec ses conséquences ordinaires. C'est du reste ce que montre l'examen minutieux de certains faits relatifs à des altérations de la voix.

Le chanteur qui, ayant sa capacité vitale amoindrie, ne modifie pas soit la durée des exercices vocaux, soit l'intensité des sons, ne tarde pas à perdre la fraîcheur, la pureté, l'éclat de la voix. Les muscles laryngés soumis à ce travail exagéré deviennent paresseux, ils exécutent leurs contractions avec moins de régularité et de précision, ils sont moins prompts à obéir à la volonté, ils n'ont plus la même vigueur, la même souplesse. Les mouvements sont moins justes, moins délicats. La voix n'est plus aussi flexible, aussi agile ; les vocalises manquent de grâce et de légèreté. L'artiste ne peut plus aussi bien que par le passé tenir un son et surtout le filer. Les notes élevées ne sont émises qu'avec beaucoup de difficulté ; la voix peut même baisser d'un ou deux tons ; il a de la peine à chanter à mezza-di-voce.

Nous avons observé une éminente cantatrice possédant un merveilleux organe de soprano dramatique, qui a renoncé au théâtre parce qu'elle ne pouvait plus donner le si_4, le si_4 bémol, le la_4, et surtout parce qu'il lui était devenu impossible de filer

les sons. La voix avait cependant conservé son éclat et sa pureté. Ces accidents étaient liés à une rhinite hypertrophique avec dyspnée légère.

Le chevrotement tient souvent à une respiration défectueuse ; les muscles du larynx, sous l'influence d'efforts démesurés, prennent l'habitude de se contracter par saccades et finissent par se soustraire à l'empire de la volonté. « On a une idée exacte du phénomène, dit Battaille, en se reportant aux tremblements musculaires qui suivent généralement tout travail prolongé, comme par exemple le soutien à bras tendus d'un objet un peu lourd. » Cette altération de la voix a parfois pour seule cause une baisse de la pression aérienne provenant d'une affection nasale ; et nous avons nettement vu, chez une jeune artiste, le chevrotement devenu très accentué au moment de fluxions nasales, alors que le volume spirométrique baissait et que la malade forçait sa voix.

Dans d'autres cas, les troubles laryngés se révèlent par de nombreux couacs que lance le chanteur dans les notes aiguës, accidents qui montrent que l'artiste n'est plus en pleine possession de son instrument vocal.

Enfin les désordres provoqués dans le larynx peuvent être appréciables au laryngoscope ; par suite du surmenage, de l'épuisement de l'organe, on voit se produire des poussées congestives, et même un véritable état inflammatoire du côté de la muqueuse vocale. Après avoir chanté même d'une façon modérée, le malade est pris d'enrouements subits, de quintes de toux, de sensations, de chaleur à la gorge, symptômes dus à des mouvements sanguins, à des congestions passagères. Pendant les périodes de rémission, la voix est faible, voilée, inégale, dépourvue de toutes ses qualités primitives. Que la cause du mal continue à agir, et les phénomènes hypérémiques se manifestent : d'abord des laryngites aiguës, puis l'inflammation à l'état chronique. La voix est alors le plus souvent perdue à tout jamais. Dans quelques cas, cependant, dont la proportion augmentera, nous l'espérons, grâce à ce travail, la guérison peut être obtenue, comme dans le fait suivant :

Obs. XIII. — Mlle X..., qui sort du Conservatoire, est âgée de vingt-trois ans ; elle a une belle voix de soprano, bien timbrée, flexible et étendue, qui va de l'*ut*^{3} au *ré*^{5} ; la respiration est large ; le sujet peut chanter les rôles du répertoire, sans éprouver la moindre fatigue. L'état général est excellent.

En 1885, Mlle X... s'aperçoit que sa voix n'est plus aussi solide ; si elle chante longtemps, elle ressent de la gêne, de la chaleur dans le larynx ; le souffle est moins puissant, les sons ne peuvent être tenus aussi longtemps ; lassitude générale, et sensations pénibles dans le thorax après de longs exercices. La malade est devenue nerveuse, irritable ; elle a de fréquentes envies de pleurer.

Pas d'essoufflement pendant la marche. Volume spirométrique : 2,900 cent. cubes.

Rien au pharynx, au larynx, ni dans la poitrine ; mais rhinite hypertrophique double, marquée surtout à gauche où il y a déviation de la cloison avec éperon cartilagineux. Nous proposons à la malade un traitement nasal ; nos conseils ne sont pas écoutés.

En 1886, les troubles vocaux se sont accentués, la malade ne peut plus donner l'*ut*⁵ et le *ré*⁵ ; chevrotement assez appréciable, difficulté extrême de filer le son ; la vocalisation est défectueuse ; en outre, enrouements fréquents à la suite d'efforts vocaux, et en dehors de tout refroidissement et autres causes externes. Pendant une de ces poussées, la muqueuse vocale est injectée, les cordes vocales inférieures sont le siège d'une assez vive coloration. De plus, la malade a encore perdu de son souffle, la fatigue thoracique est plus prononcée. Au spiromètre, 2,700 cent. cubes.

L'éperon cartilagineux de la cloison est réséqué, la rhinite hypertrophique est traitée au galvano-cautère. Repos absolu du larynx pendant huit mois.

En 1887, un an après l'opération, la capacité pulmonaire était de 3,400 centimètres cubes ; la malade n'a plus d'enrouement, la voix est revenue en partie. A la fin de 1888, Mlle X... nous dit qu'elle chante aussi bien qu'avant sa maladie.

CONCLUSIONS

Nous croyons avoir démontré, par cette étude, que la spirométrie peut rendre des services dans la recherche des conditions étiologiques qui président au développement de certaines altérations de la voix.

Ces recherches seront bien simplifiées le jour où les professeurs de chant, les médecins spécialistes se servant du spiromètre, le chanteur connaîtra sa puissance respiratoire à l'état

normal et pourra apprécier les variations de sa capacité vitale.

Il ressort en outre de ce travail, que certains troubles vocaux ont pour point de départ une affection du nez qui agit en diminuant le volume d'air expiré ; ces accidents spasmodiques de la respiration sont d'ordre réflexe.

BIBLIOGRAPHIE

Causeries et Entretiens sur l'Art du Théâtre. — Cours théorique et pratique de déclamation, professé au Conservatoire royal de Bruxelles, par M. Eugène MONROSE. — A Bruxelles, chez Vve J. Rozey, libraire.

M. Eugène Monrose, en écrivant ces causeries, a réuni tout ce que sa longue carrière lui avait appris. Et, à parcourir les douze chapitres qui composent son livre, on voit quelle profonde expérience il possède sur les choses de la diction et de l'action théâtrale.

Il y a des chapitres comme celui, par exemple, relatif à la ponctuation du débit qu'il faudrait reproduire tout entier. En voici un court fragment :

« L'art de la diction, dit M. Monrose, réside tout entier dans les inflexions et les intonations de la parole. Pour bien dire, en effet, il ne suffit pas d'avoir donné à l'organe de la voix toute sa souplesse, toute son harmonie, toute sa puissance ; d'avoir acquis cette articulation nette et distincte qui constitue une bonne prononciation, et ces autres qualités non moins rares de savoir conduire sa respiration, de savoir donner aux phrases leur solidité et leur clarté. Ces avantages, avons-nous dit, ne sont encore que la correction du débit et non l'art de la diction.

« Ces qualités acquises, il faut s'appliquer à revêtir sa diction de formes élégantes, gracieuses, énergiques, passionnées, douces, véhémentes. Il faut lui prêter enfin toutes les nuances qui donnent la vie à la pensée qu'on interprète et qui constituent l'art proprement dit de la diction. »

M. Eug. Monrose ne se contente pas de dire ce qu'il faut faire, il montre encore comment on parvient à acquérir toutes les qualités qu'il expose si bien.

En somme, les causeries et entretiens sur l'art du théâtre sont aussi attrayantes qu'utiles, et s'adressent aussi bien au comédien de profession qu'à l'amateur de bonne diction.

BOITE AUX LETTRES

A propos de l'art de conserver aux mots leurs nuances résultant de la voix, de la situation, du choc des mots voisins, etc., etc., tout en donnant la prononciation exacte du son type auquel ils se rattachent, trois ouvrages peuvent être signalés :

En premier lieu, le *De franciscæ linguæ recta pronunciatione* de Théodore de Bèze (Genève, 1584). Malgré les instances de l'éminent professeur de langue et de littérature françaises au Polytechnicum de Zürich, M. Théophile Droz, cet ouvrage, fort estimé de Dietz et de tous les philologues modernes, ne fut pas réimprimé à Genève. Un Berlinois mieux avisé le fit copier et tira de la réimpression (Berlin, 1864) un joli bénéfice.

2° Le *Cours de langue française* de Lemare (Paris, 1819), renferme un tableau phonométrique et un dictionnaire de prononciation (tome I, p. 482 et 491) utiles à consulter.

3° Sur le même sujet, il faut indiquer encore la *Méthode euphonique française* de M. Géhant (Paris, 1863), ancien professeur à Munich, l'un des travaux les plus complets que nous ayons trouvés sur la matière.

Les intéressantes *Notes de diction* de M. Paul Seguy, à qui nous avons emprunté la première phrase de cette note, feront apparaître sans doute d'autres ouvrages oubliés, mais non moins intéressants. Un des exemples donnés par M. Seguy m'a surpris. Il indique pour « je vais » cette prononciation : Je *vé*. Jusqu'à ce jour, l'emploi d'un son fermé pour « je vais » était considéré comme signe d'une prononciation défectueuse et, à ce titre, reprochée aux habitants de Genève, de Lausanne et de Neuchâtel. A propos de « un effroi », M. Seguy explique le son ouvert de *l'ef* par la nécessité possible d'éviter l'équivoque avec *un nez froid*. La règle générale est plus simple, puisque l'*e* devant deux consonnes se prononce ouvert.

LOUIS DE MONTCHAL.

Le Directeur : Dr CHERVIN.

Tours, imp. PAUL BOUSREZ. — Spécialité de publications périodiques.

Imp. Paul Bousrez, 5, rue de Lucé, à Tours.

TOME I. Décembre 1890 N° 12

LA VOIX

PARLÉE ET CHANTÉE

ANATOMIE, PHYSIOLOGIE, PATHOLOGIE

HYGIÈNE ET ÉDUCATION

REVUE MENSUELLE

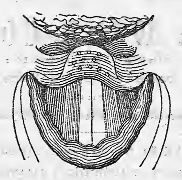
PUBLIÉE

Par le Docteur CHERVIN

DIRECTEUR DE L'INSTITUTION DES BÈGUES DE PARIS

Avec le concours

DES MÉDECINS, PROFESSEURS, CRITIQUES ET ARTISTES LES PLUS COMPÉTENTS



PARIS

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

Avenue Victor-Hugo, 82.

Prix de l'Abonnement : 10 francs par an (mandat-poste).

A NOS ABONNÉS

Nos abonnés sont priés de vouloir bien nous faire parvenir, le plus tôt possible, le renouvellement de leur Abonnement pour 1891 et d'y joindre un mandat-poste de 10 francs, au nom de *M. l'Administrateur de la Voix.*

Pour ne pas éprouver de retard dans la réception du journal, nos souscripteurs de l'Étranger qui s'abonnent par l'entremise des libraires, sont instamment priés d'exiger que l'abonnement soit servi directement par l'administration de la *Voix parlée et chantée.*

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE DÉCEMBRE 1890

1re ANNÉE — N° 12. — DÉCEMBRE 1890.

LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE

RÉFLEXIONS

1° SUR LA DICTION ET LA PRONONCIATION
2° SUR L'ARTICULATION ET LA PROSODIE APPLIQUÉES AU CHANT

Par M. A. Laget,
Professeur de chant à Toulouse,
ex-artiste du Théâtre National de l'Opéra-Comique.

C'est une observation que j'ai entendu faire par un comédien, qui avait de l'esprit et de la culture, et qui lisait singulièrement bien, que dans le langage animé, surtout dans le langage ou poétique ou oratoire, il y a toujours des mots frappants, où la force du sens réside; et que c'est sur ces mots que doit appuyer l'expression. En effet, rien ne l'affaiblit tant que de la prodiguer. Et, de même que, dans un morceau d'éloquence ou de poésie, un homme intelligent ne cherche pas à faire tout valoir, de même, dans un vers ou dans une période, il n'affectera pas de faire tout sentir.

« Il arrive pourtant quelquefois, dit M. Marmontel, que, par la vanité de faire tout valoir, ou dans les vers ou dans la prose, l'acteur pèse sur tous les mots; et sa diction, à la fois maniérée et monotone, produit un effet contraire à celui qu'il s'est proposé. Il articule tout, et ne distingue rien; ses couleurs n'ont plus de nuances; nulle ombre ne les fait briller; il veut que tout soit en relief, et il relève tout si bien, qu'il n'y a plus rien de saillant. »

Personne n'ignore, en effet, combien il est difficile d'acquérir une bonne diction; car, pour bien dire, il faut au préalable posséder une bonne prononciation. Aussi, de tout temps, les artistes se sont-ils efforcés d'épurer leur accent, et de donner de la souplesse à tous les organes qui concourent à la formation de la parole articulée. Néanmoins, à l'arrivée de Duprez, une sorte d'émulation s'empara de tous les chanteurs, et si, parmi les émules du grand artiste, plusieurs d'entre eux firent fausse route et ne lui empruntèrent que ce que sa méthode avait de dangereux, beaucoup d'autres, plus intelligents, tâchèrent de

l'imiter dans ce que son accentuation et sa belle articulation avaient de magistral.

Duprez connaissait à fond toutes les ressources de son art, toutes les *ficelles* du métier, pour nous servir d'une expression en usage au théâtre, et pour ne parler que d'un artifice dont il usait souvent, il excellait à lancer une note élevée à l'aide d'une consonne explosible. Comme dans *père*, *mère*, *malheur*, etc., qu'il prononçait comme si ces mots eussent été écrits ainsi : *ppère*, *mmère*, *mmalheur*.

Cette manière d'articuler paraissait admirable lorsqu'on était placé au fond du parterre, en revanche elle fit dire à un illustre compositeur placé aux stalles d'orchestre : « Je serais tenté de croire que Duprez est né sur les bords du Rhin. » Ainsi, dans le quatrième acte de *Guillaume Tell*, lorsque Duprez chantait l'air suivant, l'on entendait positivement :

Asile héréditaire,
Où mes yeux *s'oufrirent* au *chour*,
Hier encor, ton abri tutélaire,
Offrait un père à mon amour,
Chapelle en fain (en vain), *touleur* amère !
Chapelle, il n'entend plus ma *foix !*
Murs chéris, qu'*hapitait* mon père
Che viens vous voir pour la *ternière* fois !

Ce n'était pas sans intention, évidemment, que Duprez prononçait ainsi. Il agissait à la manière du peintre décorateur qui écrase son pinceau sur la toile pour produire une fleur : de près c'est un pâté de couleur ; de loin, l'illusion est complète ; c'est un œillet, une rose, etc.

A cette même époque, Michelot, professeur de déclamation spéciale au Conservatoire de musique, mais dont la clientèle se composait aussi de nombreux artistes lyriques, Michelot, disons-nous, renchérit, à un autre point de vue, sur Duprez, et tenta sérieusement, mais en vain, une révolution lyrico-grammaticale. Il voulait qu'on passât sous silence, dans un morceau de chant, la terminaison des rimes féminines, prétendant qu'il était illogique qu'on prononçât d'une manière en chantant, et d'une autre en parlant.

Nous nous souvenons encore, comme si c'était hier, du succès négatif qu'un de ses élèves obtint au Conservatoire à la répétition générale du *Comte Ory*, à l'occasion d'un exercice trimestriel.

Il chanta, au grand ébahissement d'Habeneck, chargé de la direction de l'orchestre :

Que les destins prospè-er,
Accueillent vos prier,
La paix du ciel, mes frè-er,
Soit toujours avec vous.

Michelot, du reste, n'errait que sur un seul point ; mais, à côté de cette défaillance de son enseignement, quels résultats l'élève n'était-il pas en droit d'espérer sous la direction d'un tel maître !

L'initiative de la révolution que Michelot rêvait ne pouvait être prise par les chanteurs, ceux-ci étant forcés, sous peine de critiques les plus sévères, de rendre textuellement ce qui est écrit ; aussi ces innovations ne seront-elles praticables que lorsque les compositeurs voudront bien écrire leurs œuvres en conséquence. Jusque-là toute tentative serait dangereuse, pour ne pas dire impossible. Voici pourquoi :

Tandis que dans la poésie la terminaison des rimes féminines est muette, dans le chant, au contraire, toutes les syllabes, selon l'usage, doivent être sonores ; d'où il résulte que lorsqu'un compositeur met en musique un alexandrin dont la rime est féminine, il est obligé d'employer treize notes, et si par hasard le chanteur supprime l'élision, ce qui arrive quelquefois, l'alexandrin s'allonge démesurément.

Berlioz fait précisément allusion à cet état de choses, lorsque, dans ses *Soirées de l'Orchestre*, p. 131, faisant parler le Ministre, celui-ci dit à la Musique :

« Dites-moi où vous avez appris, triple sotte, qu'il vous fût loisible de hacher une mélodie, et faire des vers de quatorze pieds en supprimant les élisions pour respirer plus souvent ? Quelle langue parlez-vous ? Est-ce l'auvergnat ou le bas-breton ? Les gens de Clermont ou de Quimper s'en défendent. Vous êtes donc atteinte d'une phtisie au troisième degré, qu'il vous faille toujours et partout prendre des temps pour faire sortir de votre poitrine la moindre succession mélodique de quelque rapidité ? »

Cette difficulté de faire marcher exactement ensemble la poésie et la musique mettait Michelot hors de lui : il sentait alors, il avait deviné, ce que Castil-Blaze a si bien expliqué depuis dans son opuscule : *Sur l'Opéra français*.

Pour nous mieux faire comprendre, nous empruntons à ce dernier l'exemple suivant et les réflexions qui l'accompagnent :

« Les cru | els Mexi | cains ferment | TOUS les pas | sages ; ces | tris tes ri | va - ges ne | PRÉ - sentent | plus, ne nous | PRÉ - sentent | plus que les | fers ou la | mort.

« Tel est l'argot qu'on chante à l'Opéra.

« Pour établir un rythme énergique et rapide, il faut d'abord se débarrasser de nos pluriels féminins : ils donneraient quatre syllabes à la musique lorsqu'elle ne pourrait en employer que trois. Cette quatrième, superflue, féconde en ressauts, ira s'éteindre alors pour l'élision à propos ménagée, et vous chanterez vivement, librement, avec toute la confiance, la sonorité l'aplomb, la vigueur des Italiens et des Allemands :

Les cru | els Mexi | cains ont fer | mé le pas | sage : O mal | heur, c'en est | fait ! Ce fu | nes - te ri | vage, a mes | yeux n'offre | plus que les | fers ou la | mort.

« Faites vibrer, tonner ces vers dans Fernand Cortez, vous triplerez l'effet vocal de nos excellents choristes, et l'assistance entière saura ce qu'ils auront dit. Ils chanteront alors, au lieu de perdre leur souffle et leur peine à triturer des mots raboteux, portant à faux, brisés, pilés de telle sorte qu'ils deviennent inintelligibles. C'est l'accent qui fait briller, sonner les mots, qui met au grand jour leur physionomie. »

Voici qui est aussi clair et non moins concluant. Cette fois encore, cédons la parole à Berlioz.

« Quant à la prévention contre les vers alexandrins, prévention que beaucoup de compositeurs partagent, elle est d'autant plus étrange, que ni poetes ni musiciens ne manifestent d'aversion pour les vers de six pieds qui ne riment pas. Et que fait la rime, je vous prie, au développement d'une période mélodique ? Bien plus, il arrive souvent que ces poètes, compteurs si rigoureux de syllabes, croyant faire des vers de six pieds, font un abominable vers de treize pieds, faute de tenir compte de la non-élision de la fin du premier vers avec le commencement du second.

« Telle fut la maladresse commise par l'auteur des paroles du *Pré aux Clercs*, quand Hérold lui demanda, avec juste raison, des

vers rythmiques de six pieds pour un de ses plus jolis morceaux :

> C'en est fait, le ciel même
> A reçu nos serments ;
> Sa puissance suprême
> Vient d'unir deux amants (1).

« L'ensemble des deux premiers vers, grâce à l'élision qui les unit, fait bien douze syllabes pour le musicien, mais l'ensemble des deux autres en forme évidemment treize, l'élision ne pouvant avoir lieu entre SUPRÊME et VIENT, et il résulte de cette syllabe surnuméraire l'obligation d'ajouter dans la musique une note qui dérange l'ordonnance de la phrase, et produit un petit soubresaut des plus disgracieux. Voilà de la barbarie. »

Et, sans doute, voilà de la barbarie ; mais voici qui est autrement barbare, et pourtant la plupart de nos opéras français fourmillent de vocables pareils, dont la consonance blesse à la fois et l'oreille et le goût :

« Les pauvres T'ONT DÛ leur bonheur. »

« Prends ce papier ET SUIS-MOI, cher ami. »

« MA COLÈRE EST... extrême. »

« Ce monde INGRAT ET DUR. »

« INGRATE ! ET MOI, sous les maux je succombe ! »

« Pour la conduire en POMPE EN son logis. »

« MA ROSE ET VOUS. »

« L'amour a VAINCU LOTH. »

Nous en passons et des meilleurs.

Dans le courant de l'année 1840, Poultier, le charmant ténor, dit « le Tonnelier », élève de Michelot pour la déclamation et de Ponchard pour le chant, ayant débuté à l'Opéra, provoqua un mouvement de surprise lorsque, dans le duo du second acte de *Guillaume Tell*, il prononça :

« Ma présence pour vous est peut-être UN outrage ? »

(1) Pour faire disparaître « la maladresse » dont parle Berlioz, il suffit de modifier le dernier vers de la manière suivante :

A béni deux amants.

Michelot faisait dire aussi :

« Un ange, une femme inconnu-u-u... »
« D'un père, d'*ün* époux, respecte la souffrance ! »

Mais, une autre anomalie, non moins étrange, c'est que, quelques années auparavant, alors que Michelot était encore au théâtre, le mot DÉSIR se prononçait de quatre manières différentes sur la scène de la Comédie Française, qui d'ordinaire fait loi en matière de prononciation.

Le personnel tragique, Ligier excepté, prononçait *le désir* ; celui de la comédie, Mlle Mars en tête, *le desir* ; Mme Desmousseaux, *le d'sir* ; et Michelot *le désir* et *le desir*, selon le cas. Exemple :

Le *désir* de chanter...
Le *desir* d'éviter...

Michelot aurait fait une horrible grimace si quelqu'un eût dit devant lui : « Le désir de devenir... » Cette succession d'*e* muets eût considérablement blessé la susceptibilité de son oreille.

Certes, dans l'enseignement de Michelot, comme dans la méthode de Duprez, il y avait à prendre et à laisser ; il fallait savoir faire un choix ; mais en quoi le premier excellait, c'était lorsque, vous montrant les règles de la prosodie française, il vous faisait toucher du doigt les fautes dont nos œuvres lyriques foisonnent, et vous prouvait qu'avec un peu de soin et en choisissant ses mots, un chanteur habile ou seulement intelligent pouvait faire un chef-d'œuvre de prosodie d'un morceau émaillé jusque-là de coq-à-l'âne et de devinettes.

ÉDUCATION DE LA PAROLE

Par Louis MONTCHAL

(*Suite*) (1)

On aurait tort de considérer comme superflues, au point de vue de l'enseignement, ces recherches multipliées sur le mode de production des voyelles et des consonnes. Si le mécanisme du langage était enseigné non pas seulement dans les écoles, mais aussi dans les conservatoires de musique et de déclamation, les critiques musicaux ne constateraient pas chaque année que, dans les concours officiels du Conservatoire de Paris, la prononciation et l'accentuation des paroles deviennent « ce qu'elles peuvent » dans l'exécution des morceaux de chant. Nous ne verrions pas non plus au mois de juin 1890, la presse française demander à la Ville de Paris une « sanction sérieuse » pour les concours de diction des instituteurs, et aux portes de la Comédie-Française proclamer que cet art, trop délaissé, est d'une nécessité vitale pour ceux qui font profession de la parole. Tout se ressent, dit M. J. Weber, d'une éducation hâtive et mal faite. On devrait commencer par exercer graduellement la voix à l'articulation intelligible et correcte des paroles chantées. La musique de Gluck et celle de son école sont particulièrement propres à cet usage. Les cantatrices le plus en vue n'échappent pas toujours à la critique, faute d'avoir travaillé spécialement leur diction. Ainsi de Mlle Arnoldson qui, dans *Mignon*, s'est attirée les reproches que nous transcrivons ici : Mlle Arnoldson a une jolie voix dont elle se sert très bien ; mais elle possède la plus atroce prononciation que l'on puisse rêver ! Nous avions tous cru qu'il était impossible d'offrir plus, sous ce rapport, que la douce Van Zandt ; nous nous étions trompés. Et Mlle Arnoldson parle un charabia suédois tout à fait remarquable.

Théories et méthodes.

Un compositeur et critique musical distingué, M. Henri Ruegger, a bien voulu nous communiquer son opinion sur cette

(1) Voir les numéros d'avril, de mai, de juin et de juillet-août.

branche de l'éducation musicale. Pour acquérir, dit-il, une sûreté suffisante dans l'emploi des moyens auxquels le chant doit sa force d'action (force se traduisant par l'éveil de l'idée, de la sensation et du sentiment, L. M.), il est indispensable de connaître à fond les principes de l'émission musicale et de la diction simple. Quant aux concessions réciproques de la musique et de la poésie dans la diction lyrique, il ne peut en être question avant que la valeur des éléments en jeu ne soit parfaitement connue. Ce n'est que lorsque le mécanisme de la parole et le mécanisme vocal auront été amenés, chacun séparément, à une perfection relative, qu'il conviendra de les réunir sous forme de chant avec paroles.

Parmi les ouvrages qui contiennent sur le mécanisme de la parole musicale des indications utiles, il faut mentionner: l'*Arte del bel canto* de Lamperti et les *Leçons nouvelles sur l'art vocal* de Mme Miquel de Chaudesaigues.

Le célèbre professeur de Milan expose clairement sa théorie de la diction lyrique. Il affirme que la douceur et la clarté de la prononciation dépendent des silences qui divisent les syllabes, les consonnes n'ayant un son que précédées ou suivies de voyelles. Ces silences, très brefs, ne doivent se faire sentir dans le chant lié, que sur les consonnes redoublées; mais dans le chant déclamé et dans les récitatifs, ces silences doivent être constamment observés lorsque les consonnes qui se succèdent sont différentes l'une de l'autre. Ainsi, *pianto* exige un silence entre l'N et le T, autrement l'N ne vibrerait pas et la parole donnerait *piato*. Il faut encore observer que l'introduction des silences doit être faite à l'endroit où tombe la juste division des syllabes, sinon l'effet sera celui d'un redoublement de consonnes; par exemple, si l'on prononce *do-lo-re* en trois temps, l'effet sur l'oreille sera *dol-l'-ore* au lieu de *dolo-re*. Il est facile de tomber dans ce défaut lorsqu'il n'y a qu'une seule syllabe pour chaque note. D'autre part, si l'on n'observe pas les silences lorsqu'il y a une seule syllabe pour plusieurs notes, les consonnes ne sont pas perçues des auditeurs. Les lettres R, S, M, dites demi-voyelles, précédées d'une autre consonne n'en doivent être séparées par aucun silence; il en est de même lorsque deux consonnes égales se rencontrent dans un *adagio* ou un chant lié: ainsi l'exige le rythme musical.

Plus techniques encore que celles de Lamperti, les leçons de

Mme de Chaudesaigues sont réellement « nouvelles » par le fait qu'elles réalisent, d'une façon méthodique et avec une remarquable ingéniosité, les conseils de Michel (de Cologne). Ce savant recommandait de faire le contrôle de la prononciation à l'aide du toucher, de telle sorte que la position de la langue et des lèvres étant ainsi vérifiée, elles prennent graduellement une juste position et fournissent à volonté les mouvements nécessaires à l'expression. Au moyen de la méthode appliquée par Mme Chaudesaigues, on arrive promptement à connaître la façon dont se forme chacune des lettres et le mécanisme buccal qui les engendre.

Dans le langage parlé, dit Karl Michel, les lèvres, principalement la supérieure, restent souvent dans un repos plus ou moins complet : celle-ci même pend flasque, au-devant des dents. Voilà ce qu'on doit éviter avec soin dans l'étude de la déclamation lyrique, car il est nécessaire qu'à chaque lettre contenue dans un mot, les lèvres changent de position et prennent la forme voulue. Ici encore, les exercices combinés par l'auteur des *Leçons sur l'art vocal* permettent d'obtenir des muscles la force et la souplesse exigées pour les divers mouvements à imprimer aux lèvres. Pour empêcher les sons de se réfugier dans le nez, mauvais résonnateur, et pour forcer l'air expiré à passer par la bouche, il faut l'accolement intime du voile du palais à la paroi postérieure du pharynx. La gymnastique buccale de Mme Chaudesaigues atteint ce résultat au moyen de pressions et de refoulements exercés sur le voile palatal, portier de cette voie anti-musicale. Un autre avantage de cette gymnastique est d'amener le son à vibrer sur la boîte osseuse de la face dont les cavités ou sinus (frontaux, sphénoïdaux et maxillaires) jouent un rôle secondaire, mais utile à la résonance générale.

Les leçons de Mme Chaudesaigues ont donc pour but de permettre au chanteur de modifier à son gré la forme et la position des organes vocaux, afin d'émettre les voyelles, d'articuler les consonnes, de prononcer les mots sans nuire à la pureté du timbre, à la hauteur, à l'intensité du son, et sans faire grimacer le visage.

Des lignes précédentes, il est permis de conclure que la *Gymnastique pulmonaire* de M. J.-Ferdinand Bernard, les *Leçons nouvelles sur l'art vocal* de Mme Miquel de Chaudesaigues et l'*Arte del bel canto* de M. Lamperti, sont les trois méthodes qui

fournissent le plus grand nombre d'indications sur la respiration et le mécanisme de la parole musicale. Nous emprunterons donc à ces traités remarquables les exercices qu'ils renferment sur l'art de respirer, premier facteur de la voix, sur la gymnastique buccale indispensable pour développer au maximum l'appareil phonique, enfin sur la diction lyrique de l'école italienne dont la connaissance est nécessaire au développement du chant proprement dit.

Education du souffle.

L'importance du phénomène respiratoire qui régit à lui seul l'intensité du son vocal, nous engage à donner au préalable une description succincte de la respiration considérée dans ses rapports avec la voix et la parole. Prise en elle-même, la respiration peut être définie *la série des mouvements par lesquels les éléments anatomiques vivants empruntent, d'une manière plus ou moins directe, de l'oxygène au milieu ambiant et y rejettent de l'acide carbonique.* Deux actes principaux résument tous ces mouvements, ce sont l'inspiration et l'expiration. Pour simplifier la terminologie du sujet, et nous appuyant sur l'évidente mimologie du mot « inspiration », nous réservons ce terme pour désigner l'inspiration nasale et nous adoptons celui d'aspiration pour indiquer que la prise d'air s'opère par la bouche. — L'inspiration ou l'aspiration reposent sur une activité vivante du diaphragme. Celui-ci, en se contractant, augmente l'étendue de la poitrine et, de cet acte, résulte comme une succion qui détermine l'entrée de l'air extérieur dans la cavité de la poitrine. En s'introduisant dans les ramifications de la trachée et dans les vésicules pulmonaires, l'air dilate le poumon de telle sorte qu'il remplit complètement la cavité de la poitrine agrandie.

L'expiration est un effet du relâchement du diaphragme contracté pendant l'inspiration. Sous l'influence de ce relâchement, les parois des poumons se contractent et chassent l'air qu'elles contenaient, tandis que l'air extérieur refoule les parois abdominales sur les intestins qui transmettent à leur tour la pression au diaphragme.

Il résulte du fonctionnement de ces mécanismes un courant d'air inspiré et expiré dont la direction, la force et l'allure devraient être réglées par les éducateurs, jusqu'à ce que la respi-

ration normale fût passée chez tous les élèves à l'état de réflexe. Ce réglage du souffle, qu'une hygiène rudimentaire indique pour tous nos actes, est indispensable à la diction lyrique. On oublie trop volontiers que le premier élément d'expression dans la déclamation musicale (diction et action), c'est le souffle. La respiration doit être l'intermédiaire volontairement choisi par l'exécutant pour imprimer à la parole toutes les nuances de la pensée. Mais ce rôle prépondérant exige une fermeté, une souplesse, une plasticité respiratoire si parfaites que les constitutions d'élite ne l'acquièrent qu'après une longue expérience artistique lorsqu'elles n'ont pas été soumises aux exercices de la gymnastique pulmonaire. Une partie des malaises de la vie courante et l'infériorité relative des orateurs, comédiens et chanteurs, n'ont d'autre cause que cette ignorance des règles de la respiration normale et artistique.

Le premier soin sera donc de rectifier graduellement le mécanisme respiratoire de l'élève qui souvent emploie à tort les types latéral ou claviculaire et l'expiration buccale aphone, défauts respiratoires aussi fréquents que nuisibles. On remédiera promptement à ces imperfections par l'emploi exclusif du type abdominal et par la pratique de la respiration vocale. Après avoir régularisé le jeu du mécanisme respiratoire, on s'attachera à le perfectionner au moyen des exercices qui constituent la gymnastique pulmonaire, créée par M. F. Bernard, et qui ont été combinés sur les trois formes de la respiration : inspiration et expiration nasale ; aspiration et expiration buccale ; aspiration et expiration nasale. — L'expiration buccale ne doit jamais être aphone et elle porte le nom de respiration vocale. Tous les exercices établis sur ces principes obéissent à quatre règles générales :

1. — L'inspiration ou l'aspiration doivent être profondes, rapides et nettement arrêtées.

2. — L'expiration doit être toujours plus lente que l'inspiration et toujours sonore lorsqu'elle est buccale.

3. — L'inspiration doit s'effectuer sur les temps forts, l'expiration sur les temps faibles.

4. — La vitesse des exercices doit être soigneusement graduée.

La première série des exercices vise spécialement la voix émotionnelle, le cri, ce que Delsarte nommait « l'éclat vocal »,

effet instantané d'une sensation. Voici les procédés d'exécution et les résultats de ces trois premiers exercices :

Respiration nasale. — *Inspirez profondément, sans raideur ni effort. Un temps d'arrêt. Expirez lentement.*

Cet exercice a pour effet de régulariser le mouvement du diaphragme et d'obtenir la dilatation facile et complète des narines. La netteté des fosses nasales et la ventilation parfaite des poumons permettent alors d'emmagasiner la provision d'air nécessaire à la marche ascendante et descendante de la respiration.

Respiration buccale-nasale. — *Les lèvres tendues sur la syllabe* ou, *la bouche doit s'ouvrir graduellement en aspirant l'air sur la syllabe* ou *qui passe à l'ô grave puis à l'à aigu. Un temps d'arrêt au maximum d'ouverture. Refermez lentement la bouche. Un temps d'arrêt. Expirez avec lenteur par le nez.*

Les aspirations profondes exigées par cet exercice donnent aux muqueuses une grande tonicité et accoutument l'épiglotte à se redresser complètement. Par le volume d'air qu'elles introduisent dans les poumons, ces aspirations préviennent tout risque d'essoufflement. La bouche acquiert ainsi l'adresse de respirer promptement sans éprouver de picotements à la gorge.

L'immobilisation de la poitrine, la souplesse des muscles maxillaires, tels sont les résultats de la respiration buccale-nasale qui facilite l'expectoration et préserve des suffocations.

Respiration vocale. — *Les lèvres tendues sur* ou, *ouvrez la bouche graduellement, passez à l'ô grave, puis à l'à aigu. Au maximum d'ouverture, un temps d'arrêt. Puis, la mâchoire inférieure étant abaissée au maximum, aspirez et expirez buccalement sur tous les intervalles ascendants et descendants du clavier vocal.*

La respiration vocale fixe le point de départ du clavier et pose la voix (missa di voce) par le principe du souffle. Cet exercice est nécessaire au renforcement des muscles inspirateurs dont les contractions énergiques réclament une grande vigueur. Il apprend à attaquer le son par l'effet du souffle et non au moyen du coup de glotte. Sous l'influence de son action, le diaphragme et le larynx exécutent leurs mouvements d'une manière complète dans les sons graves ou aigus. Il rend à la voix son homogénéité et prévient l'aphonie causée par un rhume ou un enrouement. Le

souffle primitif étant rétabli, on peut alors combiner les *temps* d'inspiration avec les caractères expressifs de l'expiration. Au point du vue musical, la respiration vocale permet de serrer le son depuis le souffle jusqu'à la note la plus éclatante sans s'exposer à un couac; elle rétablit le timbre par le relâchement, l'assouplissement de tous les muscles du larynx et de la glotte; elle amène enfin l'exécutant à chanter *clair* ou *sombre*, grave ou aigu, en baillant le son et en le soufflant sur toute l'étendue de la voix.

La seconde série des exercices a pour objectif principal d'établir entre le souffle et le son des rapports normaux. Cinq exercices constituent cette série; nous allons indiquer leurs procédés d'exécution et leur effet sur le chant.

EXERCICE VOCALE NASAL. — *Les lèvres tendues, aspirez longuement et profondément sur la voyelle ü. Au terme de l'expiration, serrez les lèvres en appuyant contre les dents. Un temps d'arrêt. Expirez le son* ü *par le nez sur le degré le plus bas de votre échelle vocale. Attaquez cet exercice dans toutes les formes de mouvement et d'intensité.*

En s'exerçant ainsi, on place bientôt toutes les vibrations sonores dans le pharynx, repère des résonances vocales; on porte le son sur la boîte osseuse de la face; on renforce le timbre de la voix, et on perfectionne l'homogénéité des registres. Il n'existe pas de moyen plus efficace pour contrôler d'une manière certaine l'étendue du clavier nasal, et pour combattre avec succès les sons gutturaux et nasonnés.

EXERCICE LABIAL. — *Aspirez sur la voyale* I. *Un temps d'arrêt. Expirez sur l'articulation Mi, prise sur le degré le plus bas de votre échelle vocale. Pratiquez cet exercice dans tous les mouvements et dans toutes les intensités.*

Donner aux lèvres la souplesse nécessaire aux nuances de l'articulation; renforcer les ondes sonores buccales par le détaché énergique et précis des lèvres; obtenir de la sonorité avec les lèvres dans tout échappement vocal-labial; acquérir la pureté des résonances nasales jusque sur les sons les plus élevés, fusionner les registres et en reconnaître l'étendue, tels sont les résultats de l'exercice labial.

EXERCICE LINGUAL-LABIAL. — *Les lèvres tendues, aspirez la*

voyelle U. Un temps d'arrêt. Expirer sur les syllabes V E R U, dans tous les mouvements et dans toutes les intensités.

Les défectuosités de la parole cèdent bientôt au travail lingual-labial. Peu à peu, les vibrations de la langue s'unissent à celles des lèvres et donnent à l'articulation une énergie et un moelleux parfaits. L'articulation vocale et celle des consonnes se complètent mutuellement. Une grande vigueur linguale-labiale s'acquiert qui permet de souffler les sons dans les divers caractères et expressions des pensées à exprimer.

Exercice du trille. — *Les lèvres tendues, aspirez la voyelle U. Un temps d'arrêt en serrant les lèvres contre les dents. Attaquez nasalement la note la plus facile à émettre de votre clavier, puis expirez lentement en descendant d'un demi-ton et en remontant au ton, et vice versa pour le trille majeur. Cet exercice doit être fait sur toutes les voyelles et dans toutes les nuances de mouvement et d'intensité.*

Ainsi pratiqué, cet exercice abat ce qu'on nomme « les nerfs » dans le chant, et combat le chevrotement sur toute l'étendue de la voix. Les vocalises exigent beaucoup de légèreté dans la voix, et une respiration très moelleuse; ces qualités sont acquises sûrement par l'exercice du trille.

Exercice de l'articulation. — *Aspirez lentement. Un temps d'arrêt la bouche ouverte. Expiration buccale sur la note la plus grave du clavier, avec un timbre clair pris sur le type de l'á aigu. Sur cette ouverture, articulez toutes les lettres de l'alphabet. Exécutez le même exercice sur le type de l'à grave et sur celui de l'â circonflexe. Placez cet exercice sur toutes les notes du clavier et dans toutes les nuances de mouvement et d'intensité.*

Il résulte de la pratique de cet exercice que le son articulé est posé sur toute l'étendue du clavier vocal. On est capable ensuite de parler, de déclamer et de chanter sur les trois ouvertures de bouche : *á* aigu, *à* grave, *â* circonflexe. Les voix dites : blanche, demi-grave et sombrée, se fusionnent dans la parole sans que le chanteur ait à se préoccuper des changements de registre. L'exercice de l'articulation fait disparaître ou prévient complètement la fatigue vocale occasionnée par la diction lyrique.

Aux effets spéciaux de la gymnastique pulmonaire, il faut encore ajouter les résultats généraux. Sous l'action de ces exer-

cices, le mécanisme respiratoire arrive à résister à tous les obstacles qui peuvent lui être opposés objectivement ou subjectivement. Le rythme du souffle est à l'abri d'une insuffisance inspiratoire, de la brusquerie ou des irrégularités de l'expiration, et le diaphragme n'est plus exposé aux contractions et aux relâchements spasmodiques. On appréciera ces avantages si l'on considère que la moindre imperfection chronique ou accidentelle de la fonction respiratoire peut avoir pour conséquences immédiates d'enrouer, de saccader, d'entrecouper la voix ou de la rendre haletante. Il ne faut jamais oublier que d'une respiration incorrecte, peuvent résulter des congestions au cerveau, aux amygdales, au larynx et aux poumons, qui détruisent l'intégrité, la pureté de la diction lyrique.

Préparation vocale.

Toute gymnastique comprend deux espèces d'exercices : les exercices naturels et les exercices factices. La gymnastique pulmonaire, conçue par Ferdinand Bernard, rentre dans la première catégorie ; on doit classer dans la seconde la gymnastique buccale de Mme de Chaudesaigues. — Réunir en un corps de doctrine les procédés mécaniques dispersés dans l'enseignement et, au moyen d'engins et de manœuvres digitales, faire une application raisonnée de ces procédés au développement des muscles de l'appareil phonique, tel est en résumé l'objet de la méthode de Mme Chaudesaigues.

Les relations du mécanisme respiratoire avec l'appareil phonique rendent facile la transition des exercices pulmonaires, à ceux des *Nouvelles études vocales.* Notons en passant, l'excessive brièveté de ces études en ce qui concerne la respiration. L'auteur recommande succinctement le type respiratoire latéral, indiqué par Hutchinson pour la femme, combiné avec le type abdominal exclusivement adopté par Ferdinand Bernard. L'expiration latérale (portion latérale et inférieure du thorax) sera employée, dit Mme de Chaudesaigues, au début de toutes les phrases musicales commençant par des sons graves ou par des sons du médium. A la fin des phrases, l'expiration abdominale succédant à l'expiration latérale empêchera la voix de s'éteindre.

Basée sur la plasticité de l'appareil phonique, la gymnastique buccale a pour objet d'en renforcer et d'en assouplir la mu-

queuse, les cartilages et les muscles. Pour atteindre ce but, la gymnastique buccale recourt à des manœuvres exécutées avec les doigts et avec des engins dont la forme est appropriée à la destination. Ces manipulations consistent en des extensions, soulèvements, pressions, pincements, contractions et refoulements, exécutés sur les piliers du pharynx, le voile du palais, l'os hyoïde, la pomme d'Adam, les amygdales, la langue, les maxillaires, le menton, les lèvres et les joues. Il est inutile d'insister ici sur les effets physiologiques de ce traitement mécanique. On sait, et cela suffit, que l'action vivifiante du courant sanguin accéléré par l'exercice, résulte des matériaux et principalement de l'oxygène que ce courant fournit aux muscles, en même temps qu'il entraîne les déchets organiques. Un exposé général des effets anatomiques de la gymnastique buccale nous paraît être d'une utilité plus immédiate.

Les moyens employés pour obtenir le complet développement de l'appareil phonique sont de plusieurs sortes. Avec la spatule et la règle plate, on détermine un allongement vertical des piliers du pharynx qui, repoussés vers le voile palatal, placent le pharynx au niveau de la partie buccale. L'application du bouloir sur la partie médiane du voile surélève cet organe et lui donne toute l'indépendance de mouvements dont il est susceptible.

Soumise à l'action de la spatule, la luette ne tombe plus et s'amincit. La dilatation et l'allongement des piliers de la luette et du pharynx avec la règle plate permettent aux amygdales de se développer à l'aise sans congestion. Maintenue projetée au-dessous de la lèvre inférieure par l'index, élargie sur le même doigt posé sur les dents inférieures, rétrécie par ses angles serrés entre l'index et le pouce, repoussée vers le pharynx, soulevée, creusée ou immobilisée au moyen de la règle plate, la langue se tend, s'effile et s'équilibre.

L'os hyoïde soutenu et repoussé avec l'index ou le pouce prend une attitude élevée et inclinée en arrière. Pendant l'expiration vocale, la pomme d'Adam est soutenue par l'index. L'extrémité de ce doigt maintient la lèvre supérieure dans une position horizontale ou encore serre contre les dents le milieu de la lèvre inférieure. Fortement appuyé au milieu et au-dessous de l'os maxillaire, le pouce prévient tout mouvement brusque ou exagéré du menton. La dilatation des narines est facilitée par l'ap-

pui du pouce sous l'os hyoïde et l'application du bouloir sur la partie médiane du voile du palais. Par l'intercalation de deux ou trois doigts entre les dents, une distance normale de un centimètre et demi est maintenue entre les mâchoires, et l'assouplissement musculaire des joues résulte des mouvements de pandiculation nécessités par l'ensemble des exercices.

En même temps qu'elle développe les surfaces articulaires et les ligaments qui les maintiennent en présence, la gymnastique buccale recule la limite des mouvements et donne à l'appareil phonique la faculté de prendre avec aisance toutes les attitudes que réclame l'émission sonore. Au moment de chanter, la bouche s'arrondira en s'ouvrant à demi, les coins des lèvres s'avanceront légèrement, la lèvre supérieure découvrira les dents supérieures tandis que les inférieures seront cachées par la lèvre inférieure. La pointe de la langue viendra s'appuyer sur les dents, derrière le bord de la lèvre inférieure. Les mouvements du menton seront évités et on obtiendra l'obéissance des muscles du visage. Creusée dans sa partie postérieure et immobilisée à sa base, la langue est parfaitement équilibrée dans son milieu, et par la souplesse qu'auront acquise les muscles de sa partie antérieure ou pointe, l'articulation des consonnes se fera aisément et sans dureté.

Si maintenant nous examinons les bons effets de ces exercices sur le mécanisme de la diction lyrique, nous voyons, sous leur influence, se décupler la puissance articulative des consonnes labiales et dentales, et l'enchaînement des syllabes s'effectuer sans nuire au son des voyelles. Dans la prononciation des consonnes *l*, *n*, *d*, *t*, *r*, le dessous de la pointe de la langue va frapper légèrement les alvéoles des dents supérieures et lentement retombe derrière la lèvre inférieure ; pour le *d* et le *t*, la pression sera plus longue et plus forte. Une contraction de la base de la langue donnera le *c* et le *k* (kó). En s'étalant derrière les dents de la mâchoire supérieure contre lesquelles elle s'appuyera, l'extrémité de la langue fournira les lettres *s* et *z*. Les consonnes *j* et *ch* exigent un mouvement semblable, mais la langue s'étale davantage sur la partie moyenne de la voûte palatale, et les mâchoires se rapprochent un peu. Il faut éviter de faire précéder l'articulation de l'*m* d'un murmure nasillard et ne jamais accompagner le *b* et le *p*, d'une soudaine explosion très nuisible à la sonorité de la voyelle voisine. Pour attaquer dou-

*

cément les labiales, on rapprochera légèrement les lèvres, puis, vivement, on détachera la lèvre inférieure de la lèvre supérieure.

La formation des syllabes et leur enchaînement correct dans la diction lyrique exigent l'assouplissement parfait des bords ou angles de la langue et du voile palatal. Cette condition est indispensable pour donner à la voyelle sa vraie place de résonance, quelle que soit l'acuité ou la gravité de la note musicale. Il faut, par conséquent, pouvoir modifier la cavité de résonance, formée par les dispositions ou attitudes diverses de la langue et du voile palatal, et approprier ce résonateur à la hauteur de la note musicale et du timbre de la voyelle. Ainsi, pour les sons bas, les angles de la langue doivent remonter légèrement et s'élargir un peu, tandis que les piliers de la luette suivront le même mouvement. Les sons du medium exigent que les piliers de la luette affectent une forme ogivale. Il est nécessaire pour les sons élevés que le haut de ces piliers s'élargisse de nouveau en remontant le plus possible et que les angles de la langue se resserrent. D'après la méthode Chaudesaigues, les voyelles sont classées en trois catégories : les voyelles claires, sombres ou aiguës. L'émission des voyelles claires : *a, o, é, ê, (o), in*, avec les notes basses, veut que le voile du palais soit fortement creusé dans sa partie médiane, que les piliers se tendent en forme ogivale et que les vibrations soient dirigées vers le pharynx et les fosses nasales. Chantées avec les sons du medium, les voyelles sombres : *â, ô, an, on*, demandent que le voile du palais s'élargisse et se dilate latéralement de manière à repousser les piliers de la luette. Placées sous des notes hautes, les voyelles aiguës exigent qu'on surélève le voile palatal en rapprochant les angles de la langue, ce qui amène le resserrement des piliers de la luette.

— Pour le travail des nasales, on commencera par émettre le son sur la voyelle en la faisant suivre immédiatement de la consonne *n*. On emploiera le même moyen pour les syllabes formées de deux ou de plusieurs voyelles. On glissera rapidement sur la première de ces deux voyelles pour insister davantage sur la suivante. Aucun procédé n'est plus expéditif que celui-là pour vaincre la difficulté qu'offre à l'émission la parenté de certains groupes acoustiques. On arrive ainsi à émettre correctement les voyelles composées ou voisines, et à passer d'un

son à un autre sans altérer arbitrairement, — à l'exemple de certains chanteurs, — la voyelle qui entrave le mouvement du son.

Si nous récapitulons les avantages obtenus par la pratique de la gymnastique buccale, nous voyons sous l'action vivifiante du courant sanguin activé, les cavités de résonance et les régions d'articulation atteindre leur complet développement. Les instruments de la parole, dépouillés de toute roideur, facilitent la coordination des sons en syllabes, des syllabes en mots et la fusion régulière des consonnes avec les voyelles. Exercés séparément, les mécanismes d'articulation et de vocalisation fonctionnent ensuite avec fermeté et résistent, le cas échéant, aux troubles de la sensibilité. L'intégrité de l'articulation et la durée normale des sons étant acquises, la jonction des lettres pour la formation du mot et la liaison des consonnes avec les voyelles s'effectue sans encombre et permet d'imprimer aux voyelles l'allongement nécessaire à l'articulation distincte des consonnes intermédiaires. Tous les défauts syllabaire sont disparu graduellement. Plus d'échanges défectueux de lettres par consonance ou allitération, point de ces trébuchements syllabiques que les vieux praticiens n'évitent pas toujours, M. le professeur Réville en est un exemple. La prononciation s'est éclaircie, allégée, adoucie, elle est prête à scander ou à lier le mot selon les exigences du rythme expressif. Enfin, le mot, consolidé dans sa structure organique, régulièrement lié et justement accentué dans ses parties vocales, est prononcé par le chanteur aussi facilement sur les sons aigus, graves ou du médium que sur les *piano* et les *forte*. Ce résultat est dû à la perfection relative du système vocal, acoustique, alphabétique et syllabique dont la diction lyrique peut être considérée comme l'harmonieuse synthèse.

(*La fin au prochain numéro.*)

PSYCHOLOGIE DU LANGAGE

Par le Dr Léopold TREITEL, de Berlin.

Le langage est l'expression la plus élevée, la plus digne de nos émotions, mais il n'en est ni la seule, ni la plus ancienne. Plus la civilisation de l'homme est avancée et moins il se sert de gestes pour exprimer les mouvements de son âme. Les peuples les plus sauvages et qui se trouvent les plus près de l'état primitif, ne s'écartent pas beaucoup dans leur langage gesticulé de ce que font les animaux les plus rapprochés de l'homme.

Pour l'homme civilisé, le geste n'est qu'un expédient, un pis-aller lorsqu'il ne peut pas, ou qu'il ne veut pas parler ; le sourd-muet qui s'exprime par des gestes, n'a recours à la voix que dans le cas seulement où le paroxysme de ses sentiments arrive à briser les barrières ordinaires. C'est donc une question absolument oiseuse, que celle de savoir si les gestes ont une action plus efficace que le langage ; les habitudes de notre entourage deviennent les nôtres, et nous parlons le langage qu'on parle dans notre pays natal.

C'était, d'ailleurs, une expérience très intéressante, qu'un Français avait essayé, en faisant vivre en commun un sourd-muet de l'Europe, un insulaire du Pacifique, un Chinois et un Lapon, qui étaient arrivés à s'entretenir ensemble d'une façon animée et intelligible au moyen du langage gesticulé.

Maintenant si on se demande quels sont les facteurs du langage, qui servent surtout à exprimer nos émotions, on finira par se persuader que, plus encore que leur substance, leur contenu, c'est leur forme qui traduit l'état de notre âme. Le ton élevé ou bas de la voix, son timbre, sa puissance et surtout son rythme, voilà les écluses par où se déverse le courant de nos sentiments.

Ce n'est pas que la substance, le contenu soient sans importance pour manifester et traduire nos émotions, mais, comparativement à la puissance que la voix exerce sur les esprits, ils restent à l'arrière-place. La voix, à elle seule, même si les paroles ne sont pas bien choisies, produit l'effet voulu; la parole, à elle seule, peut arriver à convaincre, jamais à émouvoir. Pour beaux et charmants que soient les mots qu'on choisit dans une déclaration d'amour, si on les débite d'une voix sourde ou monotone, ou d'un ton criard et impétueux, ils manqueront le plus souvent leur effet. De même, si un discours qu'on doit prononcer sur un tombeau est débité rapidement ou d'une voix grêle ou aiguë, l'impression en sera toujours assez comique, malgré l'importance de l'idée exprimée.

Il y a, d'ailleurs, de nombreux faits quotidiens qui constatent la puissance de la voix par elle-même; il est presque banal de vouloir les rappeler. Les faits qui arrivent chaque jour sont passés le plus souvent sous silence, et n'éveillent aucun intérêt. Si le maître siffle son chien, s'il lui commande quelque chose ou s'il le menace, il paraît, à première vue, que le chien comprend les mots prononcés par son maître, et il y a, peut-être, des gens qui le croient. Quand l'enfant à la mamelle répond aux caresses qu'on lui donne, ou lorsqu'il cesse de crier lorsqu'on lui impose de se taire, la mère croit peut-être, que son nourrisson entend ce qu'elle dit. Il n'en est rien cependant. Ni le chien, ni le nourrisson n'entendent les mots que nous prononçons, mais seulement notre voix. Ainsi lorsqu'on prononce sur le même ton d'autres mots, ayant à peu près le même son parce qu'ils sont formés des mêmes voyelles, ils s'empresseront de satisfaire vos désirs et d'obéir à vos ordres de la même manière qu'ils l'auraient fait, si vous aviez employé les mêmes mots qu'auparavant.

Celui qui douterait que la chose se passe ainsi que nous

l'avons expliqué, peut s'en persuader lui-même par une expérience physiologique très intéressante et à la portée de tout le monde. Si l'on met en communication les fils conducteurs d'un téléphone avec les nerfs des muscles d'une grenouille dépecée, le muscle palpite si on prononce le mot *Zucke* (Palpite), tandis qu'il ne fait aucun mouvement si on téléphone les mots *Lieg still* (Ne bouge pas). Personne ne dira, à coup sûr, que le muscle a compris les mots téléphonés, tandis que la physique peut nous expliquer facilement et d'une manière satisfaisante ce phénomène.

On voit se produire la même chose, si on téléphone seulement les voyelles *i* et *u*; la voyelle *i*, en effet, ne provoque que des petites excursions dans la plaque du téléphone, comparativement à celles produites par la voyelle *u*, et, par conséquent, un courant plus faible pour exciter les nerfs et par suite les muscles.

Cependant, on ne pourrait pas expliquer et établir d'une façon si rigoureuse, au point de vue de la physique, les effets du langage et de la voix sur l'homme et les animaux. Il y a toujours quelque chose de mécanique, mais c'est seulement un rôle d'intermédiaire, et qu'on n'a pas encore pu analyser dans tous ses détails. Les sons sortent de la poitrine, produisent dans l'air des oscillations qui arrivent à l'oreille de l'auditeur, en provoquant dans son esprit les mêmes dispositions que l'orateur ou le chanteur a ressenties, et qu'il entendait en effet provoquer. Ainsi le mouvement psychique se transforme en mouvement mécanique, qui, à son tour, se transforme enfin en mouvement psychique. Si l'impression mécanique, c'est-à-dire la perception vient à manquer, la pensée en souffre par ricochet et avec elle l'esprit et le cœur et son développement se trouvent ainsi souvent retardés. Voilà comment on s'explique que la sensibilité morale, la faculté affective soit le plus souvent si peu développée chez les malheureux, auxquels la nature marâtre a refusé l'ouïe et aussi le langage.

« La grande supériorité de l'ouïe sur la vue, au point de vue psychogénétique, dit Preyer dans son ouvrage sur l'âme des enfants, ne paraît que peu accentuée, si on examine d'une manière superficielle l'enfant qui ne parle pas encore. Cependant, il ne suffit que de comparer un enfant aveugle de sa naissance, avec un enfant frappé de surdité congénitale pour se persuader que, bientôt après la première année, les excitations produites dans les nerfs de l'appareil de l'ouïe concourent dans une mesure bien plus grande au développement moral, que celles des nerfs de l'appareil de la vue. »

Ce qui est vrai de la vie morale en général, l'est aussi par rapport à la vie affective en particulier, car la nature n'a refusé à aucun homme l'expression de ses émotions, telles que le rire, les cris, les larmes. Nous les portons avec nous en venant au monde, mais, ainsi que le fait remarquer avec raison Steinthal, elles ne traduisent nos sentiments, les dispositions de notre âme que d'une manière imparfaite et obscure, et sont produites surtout par des excitations physiques sensibles. Le langage au contraire étant un bien qu'on acquiert peu à peu, est seul en mesure d'exprimer des sensations qui provoquent dans notre esprit des images, des idées, et qui en sont produites à leur tour, en même temps qu'il peut, lui seul, en reproduire toutes les nuances, même les plus délicates. Le langage, à la vérité, ne possède pas toujours les mots nécessaires pour les exprimer; c'est pourquoi il est assez souvent obligé d'employer des mots, dont on se sert pour rendre des sensations, qui appartiennent à d'autres sens; ainsi on dit, par exemple, une humeur noire, en usant des mots particuliers aux couleurs ou à la lumière pour donner une idée des émotions de notre âme.

Le langage ne sert pas seulement à reproduire nos sensations, et à les communiquer à d'autres, mais il peut en atténuer l'exagération, en affaiblir la puissance et la profondeur,

en transformant le mouvement intérieur en mouvement extérieur. De même que les larmes, le langage produirait ainsi de l'apaisement dans notre esprit.

Cependant,lorsque les sensations deviennent trop fortes,ou si elles nous arrivent avec trop de rapidité, alors le langage nous refuse sa force d'apaisement, et nous sommes frappés de mutisme. Mais ce mutisme est, le plus souvent, la preuve la plus éloquente de la force et de la profondeur de nos émotions. Les grandes douleurs ne peuvent pas s'exprimer, de même que les grandes joies. Mais il peut arriver aussi tout le contraire. Une émotion violente peut avoir pour effet de délier la langue à un muet, et l'on ne saurait taxer d'exagéré le récit d'Hérodote, d'après lequel le fils du roi Crésus recouvra l'usage de la langue, en voyant un soldat persan fondre sur son père l'épée nue.

Les émotions ont une physionomie accentuée aussi bien dans le langage que sur la figure ; c'est pourquoi l'on peut dire avec raison que le siège du sentiment est dans le larynx plutôt que dans le cœur. De même que les passion s tracent sur notre visage des lignes fugitives ou des rides profondes, les émotions provoquées dans notre esprit donnent aussi au langage une empreinte fugitive ou durable suivant qu'elles se sont produites plus ou moins souvent.

Il est, cependant, très difficile, et presque aussi impossible de rendre par des mots la physionomie du visage que celle du langage. Le peintre peut reproduire la première dans son tableau, le comédien, l'artiste dramatique peuvent rendre la dernière par l'imitation ; mais, quant à nous, nous ne pouvons les reproduire que d'une manière imparfaite. Nous pouvons seulement mettre en évidence quelques points, ceux surtout qui nous ont le plus frappés. Ainsi on n'aura pas de peine à reconnaître un visage aimable, mais si on nous demandait pourquoi l'impression en est si douce et si sympathique, nous ne saurions que répondre, ou tout au plus,

nous l'attribuerions à son front sans pli ni ride, au brillant de ses yeux, à sa bouche souriante, etc.

Suivant le caractère de leur expression, on peut diviser les affections en trois catégories, savoir : tristes, joyeuses, et graves. Cette division cependant n'est pas rigoureuse, et elle n'est pas scientifique. La tristesse énerve l'organisme tout entier, la pensée et l'action se ralentissent, c'est pourquoi les mots ne sortent qu'avec peine,et non sans hésitation, syllabe par syllabe. Il arrive même assez souvent qu'une phrase, un mot commencé demeurent interrompus; la voix devient basse et sourde, suffoquée souvent par des flots de larmes, ou entrecoupée par des sanglots spasmodiques. La douleur résignée a une physionomie et un langage graves ; les traits du visage ne sont plus détendus ou contractés d'une manière spasmodique par suite des larmes, mais on y trouve un calme, un apaisement qui imposent le respect, et le langage, lui aussi,en est comme l'interprète et les reproduit. Les mots se succèdent sans aucune pause, dans un courant uniforme, et le son de la voix, encore un peu basse et sourde, a quelque chose de solennel, comme si l'on craignait de troubler et de profaner par une voix peu harmonique la religion du deuil.

On ne parle pas de l'objet du deuil ou de la tristesse sans un certain plaisir, et l'on ressent ainsi les effets calmants de son propre langage. La tristesse est très rapprochée de la compassion, et l'engendre bien souvent. L'homme compatissant parle le langage de celui qui est en deuil,mais sa voix est plus douce et plus mélodique. S'il s'agit d'une douleur physique, arrivée tout d'un coup, la compassion se manifeste surtout par des interjections, de même que la douleur qu'elle veut soulager. On peut dire, en général,que l'homme compatissant parle le langage de celui qu'il veut consoler.

Quant aux affections graves, nous dirons quelques mots seulement de la crainte, de la menace et de la colère. La

crainte ôte à la voix sa fermeté en la rendant tremblante; elle s'élève ou s'abaisse d'une façon anormale, parce que les muscles de la respiration et de la voix et le corps tout entier, sont saisis par un tremblement. Ainsi l'on parle le plus souvent avec une grande volubilité, plus rarement avec lenteur; les pauses entre chaque mot deviennent irrégulières, les mots, en général, ne peuvent pas sortir de la gorge.

Celui qui fait des menaces, de même que celui qui commande, parle vivement d'une voix forte et haute; il accentue surtout le mot qui exprime sa menace ou son ordre, en plaçant souvent ce mot à la fin de la phrase.

Il en est de même pour le langage de la colère, car toute menace est faite presque toujours sous l'empire de la colère. Les mots moins nombreux se succèdent brefs et tranchés; le ton de la voix s'élève et atteint la diapason de l'irritation, pour se briser ensuite. Lorsqu'on se dispute, on n'économise pas les mots, au contraire; on parle beaucoup et même trop. La voix s'altère facilement et devient, chez la femme surtout, tranchée, vibrante et criarde, parce que le ton de la voix dépasse la mesure ordinaire, à tel point qu'elle nous fait une impression désagréable et qu'elle blesse même notre oreille.

La joie au contraire se traduit d'un ton bien différent. Darwin parle quelque part d'un enfant de quatre ans, qui aurait répondu lorsqu'on lui demandait ce que c'était que d'être de bonne humeur: *C'est rire, babiller et s'embrasser*. De l'avis de Darwin, il serait difficile de donner de la joie une définition plus exacte et en même temps plus pratique. Les manifestations de la joie ont toutes une seule et même cause, le besoin que nous éprouvons du mouvement. C'est ainsi qu'on peut s'expliquer pourquoi, dans un transport de joie, l'un saute sur les sièges et les tables au risque de tout casser, tandis qu'un autre babille et caquette à n'en plus finir. Dans le bavardage, les

mots se succèdent rapidement et sans pause : on les avale et on les mutile pour ainsi dire. La joie donne à la voix plus de force et de sonorité que d'habitude, mais elle est aussi en euphonie, et c'est ainsi qu'on trouve souvent dans le langage un certain rythme qui en fait de véritables poèmes en prose.

Parmi nos affections, l'amour occupe une place toute spéciale ; on ne peut le classer dans une catégorie, car il paraît appartenir un peu à toutes.

Maintenant, on se demande s'il existe vraiment un langage de l'amour. Il n'y en a pas un seul, mais plusieurs. Le poète, d'ailleurs, n'avait pas tort de dire, en répondant à une question qu'il s'était posée. « Dis-moi quel est le langage de l'amour ? L'amour ne parle pas, il aime. » Aux yeux de Schopenhauer, l'amour n'est que de la pitié, il croit même trouver une preuve de son paradoxe dans le fait que le ton et les mots dont se compose le langage de l'amour pur, sont les mêmes que ceux de la pitié. Cependant, il n'y a pas de doute que l'amour parle un langage différent, suivant qu'il est heureux ou dédaigné, ou qu'il craint de l'être. Sous l'action de la joie, du bonheur, le langage de l'amour prend une allure rapide ; le ton en est rythmé et mélodieux ; s'il est méprisé, il parle le langage de la tristesse, il bégaye même et ses mots ne sortent qu'avec peine, s'il pense ne pas trouver un écho sympatique dans le cœur de la personne adorée. L'amour sensuel se traduit de tout autre manière : il s'efforce à prendre un ton doux, agréable et flatteur. Il y a cependant quelque chose qu'on trouve toujours dans l'amour, quelle qu'en soit la nature, c'est que le ton de la voix n'y est jamais élevé, comme si on craignait d'en faire connaître le mystère à des oreilles profanes.

Le langage des dispositions durables de l'esprit, n'est pas aussi tranché que celui des affections fugitives. Nous pouvons, en effet, mieux cacher nos dispositions que nos affections : nous pouvons leur donner une couleur opaque qui,

aux yeux des étrangers, paraîtra une teinte grise. C'est comme un parler sans accent. Cependant, on ne donne pas toujours cette couleur à dessein, souvent la chose arrive sans le vouloir. La manière de vivre, le milieu ambiant, la profession, la condition donnent à la pensée, aux sentiments et au langage des allures différentes. Au point de vue intellectuel il y a, suivant Steinthal, un langage du marché, de la poésie, de la religion, de la science et des sentiments. Ainsi l'on voit souvent un prédicateur garder dans sa conversation un ton de voix sourd et onctueux, comme il en a l'habitude dans la chaire ; les artistes dramatiques conservent dans les relations de la vie quotidienne, une manière de parler qui rappelle la scène. Et cependant le langage d'un homme nous fait connaître assez souvent sa vie affective et son caractère.

Le langage de notre caractère est, en général, celui de nos affections, seulement il n'est pas aussi tranché ; c'est pourquoi il est inutile d'entrer dans des plus grands détails. En tous cas, si on veut juger un homme à sa juste valeur, il faut l'entendre dans sa conversation avec les gens de sa classe.

Mais même celui qui a renversé les obstacles moraux que sa naissance et sa condition lui opposaient ne peut pas se soustraire dans le langage à l'influence d'une loi plus haute et plus générale, c'est-à-dire au caractère de sa langue maternelle. Chaque peuple a un langage à lui, en harmonie avec son caractère, l'esprit en est tout imprégné. Ainsi les langues des peuples méridionaux, par la rapidité de l'allure, reflètent leur esprit vif et emporté, et dans la richesse de leur son, de leurs mots éclate leur fantaisie. L'Allemand, au contraire, a un langage d'une allure plus calme, car ni sa pensée, ni ses sentiments ne sont aussi vifs que chez les peuples du midi. Il se peut que le climat y exerce son influence, d'autant plus qu'on a soutenu que la voix change suivant les saisons, et

qu'elle est plus agréable et plus délicate au printemps et en été, plus basse et un plus rude en automne et en hiver.

Mais c'est dans le cours d'une maladie plus encore qu'en état de santé, que l'on remarque des changements dans notre langage, en harmonie avec ceux qui ont eu lieu dans notre esprit. Lorsque l'esprit est victime de ses illusions, de ses chimères, et que la volonté se trouve paralysée, l'homme n'est plus qu'un jouet de ses sentiments et de la situation de son âme. Il n'est pas nécessaire de voir, il suffit d'entendre parler un mélancolique, pour se rendre compte de l'état de son esprit : son langage est celui d'une tristesse résignée, avec cette différence, cependant, qu'il ne parle qu'à contre-cœur. Au contraire celui qui a la manie des grandeurs, ce qui n'est au fond qu'un symptôme des différents troubles de l'esprit, étale dans un langage vif, pétillant et joyeux, ses richesses imaginaires, et s'efforce à tout propos, de prêcher son évangile à ceux qui l'interrogent.

Les souffrances physiques, elles aussi, peuvent modifier plus ou moins le langage ; les médecins sont même en mesure de reconnaître certaines maladies, d'après le langage que tient le malade. Il est très probable que les médecins d'autrefois ont dû recourir à ce moyen plus souvent que les médecins modernes, qui peuvent employer des méthodes physiques ; en tous cas, le diagnostic peut en profiter. L'étouffement, l'épuisement, la convalescence et d'autres conditions se reflètent non seulement dans la figure, mais aussi dans le langage du patient, et même avant de mourir, le langage annonce au survivant que le silence éternel est commencé.

FIN

Le Directeur : Dr CHERVIN.

TABLE DES MATIÈRES

MÉMOIRES

MÉDECINE PRATIQUE

DIVERS

BIBLIOGRAPHIE

Tours, imp. Paul Bousrez. — Spécialité de publications périodiques.

ÉTABLISSEMENT THERMAL

DU

MONT-DORE

(PUY-DE-DOME)

J. CHABAUD, concessionnaire

Les Eaux du Mont-Dore ont été exploitées de temps immémorial pour toutes les affections des voies respiratoires. Les Romains avaient construit un établissement thermal d'une importance exceptionnelle, ainsi que l'attestent les ruines imposantes qu'on a découvertes.

L'Etablissement thermal du Mont-Dore est la propriété du département du Puy-de-Dôme qui en a affermé la jouissance pendant soixante années, à partir du 1er janvier 1890, à M. J. Chabaud, déjà concessionnaire des Eaux depuis 1874 et concessionnaire également des Eaux d'Aulus.

L'Etablissement thermal du Mont-Dore est en voie de complète transformation. Le devis des améliorations et des agrandissements imposés au concessionnaire est de *trois millions* ! Le Mont Dore est donc maintenant *sous tous les rapports* une station de premier ordre.

Les Eaux du Mont-Dore sont non seulement sans rivales pour toutes les maladies des poumons depuis la bronchite jusqu'à l'asthme, l'emphysème pulmonaire et la tuberculose, mais elles donnent également des résultats merveilleux dans les maladies du larynx et du nez.

Aussi les Eaux du Mont-Dore sont-elles particulièrement favorables à tous ceux qui usent et abusent de la voix : Magistrats, Professeurs, Chanteurs, Artistes dramatiques, Prédicateurs, Avocats, etc., etc.

En outre de ses propriétés thérapeutiques incontestées, le Mont-Dore présente le grand avantage d'être à une altitude 1052 mètres et de présenter des sites magnifiques où l'on atteint facilement jusqu'à près de 2,000 mètres.

Cette altitude moyenne a tous les avantages des climats de montagne sans avoir les inconvénients des altitudes trop élevées. Elle convient particulièrement aux femmes et aux enfants un peu nerveux qui ont besoin d'un climat sédatif et d'un air pur joint à un traitement minéral reconstituant.

Le Mont-Dore s'est toujours fait remarquer par son absence complète d'épidémie d'aucune nature.

Hydrothérapie complète
Grand Casino dans le Parc
Café glacier. — Salon de Lecture
Représentations théâtrales tous les jours
Concerts deux fois par jour dans le parc
Cercle

Imp. Paul Bousrez, 5, rue de Lucé, à Tours.